MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 08622130 6

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/lannemusicale1887v88bell

CAMILLE BELLAIGUE
L'ANNÉE MUSICALE
PARIS.
LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE, 15, Rue Soufflot.

G. Dubufe fils 1887.

L'Année Musicale

COMPIÈGNE. — IMPRIMERIE HENRY LEFEBVRE
31, Rue Solferino, 31.

CAMILLE BELLAIGUE

L'Année Musicale

Octobre 1887 à Octobre 1888

PARIS
LIBRAIRIE CHARLES DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15

1889

LIBRARY
DEC - 5 1974
UNIVERSITY OF TORONTO

ML
270
.8
P2A6
1887/88

L'Année Musicale

I

Théatre de l'Opéra : Le centenaire de *Don Juan*. La cinq-centième représentation de *Faust*.

15 novembre 1887.

Les solennités se succèdent à l'Opéra. On y a fêté Mozart, on y a fêté Gounod ; l'un avec respect, l'autre avec amour. — Que voulez-vous ? — Gounod n'a pas, comme Mozart, ce défaut capital dont parlait Henri Heine : celui d'être mort. Il est vivant, bien vivant ; on s'en est aperçu l'autre soir.

N'allons pas au moins, sous prétexte de coïncidence entre les deux anniversaires, égaler les deux maîtres. Gounod serait le premier à nous en vouloir. Mozart n'est pas le plus grand des

musiciens ; comme disait Rossini, il est le seul, il est le dieu ; Gounod n'est que l'un de ses prophètes. Et pourtant, de ces deux œuvres inégales : *Don Juan* et *Faust,* inégales parce que la première n'a jamais eu et n'aura peut-être jamais d'égale, de ces deux œuvres représentées devant le même public, dans le même appareil, la seconde a eu le succès le plus grand, la seconde a paru la plus émouvante et la plus belle. Il faut bien le dire : *Don Juan* a pâli, a langui ; on s'est ennuyé, oui, ennuyé, en écoutant cette merveille. Demandez-le au public : au public officiel du premier soir, au public ordinaire du lendemain ; demandez-le aux critiques ; tout le monde vous le dira ou vous le laissera entendre. Je ne sais quel mauvais air flottait dans la salle de l'Opéra ; mais, quand le rideau s'est levé sur le buste de Mozart, quand M. Lassalle, entouré de ses camarades en costumes variés, trop variés, est venu réciter une poésie obscure et funéraire, la petite tête de marbre blanc, si fine d'ordinaire et si charmante, m'a paru triste ; je n'ai pas retrouvé sur cette bouche le sourire accoutumé. Le jeune maître centenaire semblait nous dire avec mélancolie : « Vous me rendez hommage,

c'est vrai, mais par convenance plus que par entraînement ; vous m'applaudissez du bout des doigts ; vous m'honorez encore, mais vous ne m'aimez plus. » Et pourtant, nous aurions tous pu lui dire, comme le disciple à Jésus : « Maître, vous savez bien que je vous aime. »

Oui, nous l'aimons, Mozart, le seul artiste, avec Raphaël, qui se soit fait une place sacrée et comme divine dans l'admiration, dans l'adoration de l'humanité. Nous l'aimons toujours, *Don Juan*, le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre, beau d'une beauté unique, presque surnaturelle, autour de laquelle s'est formée depuis un siècle une auréole de gloire. Bien entendu, il ne peut plus s'agir aujourd'hui de l'analyser, de l'attaquer ni de le défendre. Ouvrez la partition au hasard, ou lisez-la d'une haleine, vous serez confondu. Tout est là dedans, l'esprit et le cœur, tous les sentiments et toutes les passions : l'amour, la haine, l'audace, la peur, le rire et les larmes. Le mélange constant, la fusion du drame et de la comédie, de la musique pathétique et de la musique bouffe, fait de *Don Juan* une œuvre exceptionnelle, diverse comme la vie et vraie comme elle. Et que les théories actuelles, que les

grands mots et les systèmes du jour ne nous donnent pas le change ; qu'on ne voie pas en *Don Juan* un opéra de concert, un assemblage de morceaux sans cohésion, une réunion de personnages sans consistance. Les caractères sont nettement arrêtés ; les types sont fixés et s'imposent. Il suffit du récitatif sur le corps du commandeur, de l'autre récitatif en présence d'Ottavio et de l'air foudroyant qui suit, pour dresser debout et vivante doña Anna, la tragique orpheline. Pour tailler en plein marbre la statue du commandeur, la phrase du cimetière suffirait, phrase sépulcrale et glacée, qui donne presque l'impression matérielle du froid, de la nuit et de la mort. Mais n'a-t-il pas, le convive de pierre, n'a-t-il pas, pour achever sa physionomie terrible, la dernière scène de l'ouvrage, le dialogue avec Don Juan, l'une des plus sublimes créations du génie humain ? Et Leporello ! est-il assez vivant, ce valet glouton, peureux et paillard, copie ou plutôt caricature de son maître ; bon vivant et mauvais drôle, en qui s'abaissent et s'encanaillent les vices élégants et fiers du grand seigneur ? Il faudrait disséquer le personnage, montrer son ironie et sa sensualité dans l'air célèbre : *Madamina, il*

catalogo è questo! sa poltronnerie dans le sextuor, dans le duo du cimetière, dans la scène finale. Et Don Juan lui-même! que n'en dirait-on pas, que n'en a-t-on pas dit!

> Il en est un plus grand, plus beau, plus poétique,
> Que personne n'a fait, que Mozart a rêvé.

Je ne sais trop si Mozart, qui ne philosophait guère, a rêvé le Don Juan de Musset, cet insatiable chercheur d'amour, qui souffre de sa recherche vaine et qui finit par en mourir. Ne l'oublions pas, Mozart était la musique même; il n'était guère que cela (et, pour un musicien, c'est quelque chose). Le héros de Musset l'aurait étonné sans doute. Mozart aurait peu compris ce pâle jeune homme, ce maladif enfant du siècle, courant, à travers la débauche et le crime, à la poursuite de je ne sais quel idéal psychologique et prétentieux. Il eût été plutôt de l'avis de Molière : « Tu vois, dit quelque part Sganarelle, tu vois en mon maître un épouseur à toutes mains. » Voilà bien ce que Mozart aussi dut voir dans son Don Juan : un libertin, qui ne manque, il s'en faut, ni de grâce ni de grandeur; le plus beau, le plus hardi des libertins, mais un libertin,

et presque rien de plus. Aussi bien, cela suffit pour créer une figure immortelle. Ah ! le beau parleur d'amour ! d'amour tragique qui va jusqu'au crime : au viol, à l'assassinat ; d'amour léger, à fleur de chair, pour des paysannes ou des suivantes. Mozart se préoccupe peu de psychologie, il n'a pas d'arrière-pensées, il ne songe guère à poser en musique des énigmes morales, et ce qui le prouve, c'est la banalité même des aventures de Don Juan. A qui Don Juan chante-t-il les deux plus ravissantes de ses chansons d'amour : *Là ci darem la mano* et la sérénade ? A une paysanne et à une chambrière. Musset l'a créé de toutes pièces, et peut-être à sa propre image, ce Don Juan qu'il nous montre :

> ... Fouillant dans le cœur d'une hécatombe humaine,
> Prêtre désespéré, pour y chercher son dieu.

Mais il ne l'a pas vu dans Mozart, ou du moins nous ne pouvons l'y voir avec lui. Ce qu'il a très bien vu, sans autant subtiliser, c'est la double beauté de la sérénade, de la page la plus fameuse, au moins la plus populaire de la partition. Les vers resteront à côté de la mélodie, pour la faire mieux comprendre et plus aimer. Le chant de la

sérénade est d'une galanterie, d'une amabilité à la fois libertine et tendre ; il est plein de soupirs et de caresses. Quant à l'accompagnement... Tenez, il vaut mieux citer le poète :

Mais l'accompagnement parle d'un autre ton.
Comme il est vif, joyeux! avec quelle prestesse
Il sautille! — On dirait que la chanson caresse
Et couvre de langueur le perfide instrument,
Tandis que l'air moqueur de l'accompagnement
Tourne en dérision la chanson elle-même
Et semble la railler d'aller si tristement.
Tout cela, cependant, fait un plaisir extrême,
C'est que tout en est vrai ; c'est qu'on trompe et qu'on aime.
. . . . . .

Oui, la beauté de la chanson de Mozart lui vient de cette vérité universelle, de cette signification profonde. Nous avons ici bien autre chose, bien plus qu'une sérénade ordinaire. La sérénade de *Don Juan* est un de ces éclairs de génie (on en compte peu de pareils) qui dans une âme découvrent toutes les âmes, dans un homme quelconque le type de l'humanité. Voilà les mélodies qu'on pourrait appeler infinies ; l'esprit se perd en elles, comme le regard dans le ciel ou sur la mer. Et pour qui ces quelques notes immortelles? Non pas pour doña Anna, non pas pour

la charmante Zerline, mais pour une soubrette, une fille de rencontre, qui n'a pas de rôle, pas même de nom. Une aussi divine chanson pour une amourette ! Sentez-vous la leçon ? — Sentez-vous, dans ce contraste, le dédain de l'être aimé, et le culte, j'allais dire l'amour de l'amour ? Qu'importe ce qu'on aime, « qu'importe le flacon ? » ce que chante Don Juan sous la fenêtre ce n'est pas l'amante, c'est l'amour.

Il faudrait en dire bien davantage ; il faudrait insister, non plus sur les caractères, non plus sur la portée pour ainsi dire morale de cette musique, mais sur sa beauté spécifique et absolue. Au point de vue exclusivement musical, rien n'approche de *Don Juan*, et rien sans doute n'en approchera jamais. De la première note à la dernière, on peut y admirer la perfection irréprochable de la forme sonore. Comme il n'est rien d'aussi pur, d'aussi beau en peinture, en sculpture, en architecture, qu'une tête de Raphaël ou de Phidias, qu'une colonne du Parthénon, rien en musique n'est aussi beau, aussi pur qu'une phrase de *Don Juan,* n'importe laquelle.

Voyez : nous voulions dire d'abord comment et pourquoi *Don Juan* nous avait ennuyé ; en sor-

tant du théâtre, nous avions hâte de le dire. Mais nous avons repris la partition, et voici que nous avons seulement tâché de dire pourquoi elle nous ravissait toujours. La mauvaise impression causée par cette reprise peut être attribuée d'abord à l'interprétation. Nous n'avons entendu, pour notre part, ni Mme Lureau-Escalaïs dans Elvire, ni MM. de Reszké dans Leporello et don Ottavio. Leporello, c'était l'autre soir M. Delmas, qui s'en est tiré à son honneur. Il chante d'une voix magnifique, avec netteté et vigueur. Le comédien ne vaut pas encore le chanteur ; mais le rôle est si difficile, surtout pour un Français ! Mme d'Ervilly, qui remplaçait Mme Escalaïs, chante, hélas ! avec aussi peu de sûreté que d'assurance. C'est dommage, l'organe est agréable. Quelle artiste il faut pour ce rôle d'Elvire, ce rôle ingrat de femme, de femme gênante ! Qui donc saurait dire avec l'accent, la gradation voulue de reprise en reprise, l'air *Mi tradi quell' alma ingrata*, imprudemment rétabli à l'Opéra ? Qui donc ? Mme Devriès peut-être. Elle chanta jadis magistralement au Conservatoire cette page austère, qui veut, comme l'ensemble du rôle, une cantatrice de grand style. Cette cantatrice, hélas ! ne la cher-

chez pas à l'Opéra ; n'y cherchez même pas une cantatrice de style moyen. Le grand vide de *Don Juan*, le vide qui compromet le plus l'ensemble de l'œuvre, c'est l'absence d'une doña Anna. Mme Adiny se démène et se surmène en vain dans ce rôle, qu'il faut chanter comme la Krauss, ou pas du tout. Quant à Don Juan, on peut ne pas le chanter, surtout ne pas le représenter comme Faure, et le bien chanter pourtant. C'est le cas de M. Lassalle. Sachons-lui gré notamment de dire la sérénade telle que Mozart l'a écrite ; cette déférence fait honneur à l'artiste. Mme Bosman est une avenante Zerline ; M. Sentein, qui joue Mazetto, nous a paru le plus naturel de ses camarades, le plus à l'aise dans son rôle.

M. Bataille est moins à l'aise dans le sien. C'en est fait de la dernière scène, si une voix terrible ne sort pas de la cuirasse de pierre, et l'autre soir il n'en sortait presque rien.

Mais *Don Juan* a contre lui, à l'Opéra, plus qu'une interprétation de second ordre ; il a les conditions mêmes dans lesquelles on le donne chez nous : la traduction française, notre habitude d'un répertoire tout différent, un théâtre

enfin qui convient à ce répertoire et à lui seulement.

Toute traduction française de *Don Juan* est une trahison : celle de Duprez comme celle de Blaze et Deschamps, comme celle, horrible entre toutes, qui figure dans l'édition Littolf. D'aucuns, parmi les avancés de la musique, reprochent à Mozart de n'avoir pas le génie dramatique, de méconnaître ou de mépriser la vérité de la déclamation, de mettre sur les paroles de la musique quelconque. Mais ce sont les traducteurs qui mettent des paroles quelconques sous la musique du maître et qui faussent et dénaturent ainsi l'accent nécessaire et l'expression vraie. Mozart, surtout le Mozart de *Don Juan*, avait, autant que les dramaturges lyriques du jour, l'intelligence et le respect de la parole humaine. Il ne chantait pas pour ne rien dire. Qu'on étudie plutôt l'admirable appropriation des notes aux mots dans l'air de doña Anna : *Or sai chi l'onore*, et dans le récit précédent ; qu'on regarde encore l'entrée du commandeur, cet appel terrible sur le nom seul de : *Don Giovanni !* qui traduit en : *Don Juan-an !* ne ressemble plus qu'au cri d'un âne.

Non seulement les paroles nous choquent,

mais la conception musicale et dramatique de l'œuvre nous étonne. Auprès des grands hommes d'aujourd'hui, même d'hier, tous moins grands que lui, cependant, Mozart a déjà l'air d'un primitif. Il faut, pour l'entendre et pour l'aimer, sortir un peu de nous-mêmes, de nous-mêmes tels que nous ont faits *le Freischütz*, *Guillaume Tell*, *Robert*, *les Huguenots*, *Lohengrin*, *Faust*, *Carmen*. Dans *Don Juan*, les personnages entrent et sortent chacun à leur tour ; ils viennent chanter des airs, des duos, des trios, des ensembles, sans que leur arrivée ou leur départ s'explique le moins du monde. Pourquoi, par exemple, doña Anna, Zerline, doña Elvire, don Ottavio, Leporello et Masetto se rencontrent-ils la nuit dans un terrain vague, au milieu des démolitions, sinon pour chanter un admirable sextuor ? Comment se justifie le trio des masques, autrement que par sa beauté mélodique et vocale ? Que nous fait le triste Ottavio, promenant piteusement les deux dames en noir ? Et puis, entre les morceaux qui se suivent à la file, au lieu d'un récit pathétique et varié, nous avons le *parlando* italien, scandé par de pauvres petits accords de quatuor, et qui fait çà et là comme des trous

dans la trame musicale. Il n'y a peut-être dans *Don Juan* que deux exemples, sublimes il est vrai, de récitatif déclamé : celui de doña Anna sur le corps de son père, et la grande scène de l'aveu à don Ottavio. Le reste est en *recitativo secco*, et en airs, ou plutôt en morceaux. Toute l'expression dramatique se cache alors dans la mélodie même, et pour la faire ressortir il faudrait absolument des chanteurs de premier ordre.

Oui, de grands chanteurs et un petit théâtre. Mozart avait écrit *Don Juan*, disait-il, pour lui-même et pour quelques amis. C'est entre amis qu'il faudrait l'entendre, et dans un cadre moyen où tous les détails porteraient, où ne se perdrait pas un sourire, pas une larme de cette exquise musique. Que peut faire l'orchestre de Mozart dans la salle, que peuvent faire ses personnages sur la scène de l'Opéra? Toute la partition se perd dans l'immensité ; on croirait l'entendre en plein air. Et puis ce ballet, si bien réglé, si bien dansé, si réjouissant à l'œil, est déplacé au milieu de *Don Juan ;* il en trouble les proportions et l'équilibre. Si Mozart n'a pas composé de ballet, c'est qu'apparemment il le croyait inutile, n'en déplaise à messieurs les abonnés parisiens.

Décidément on aura beau faire, nous n'aurons jamais à l'Opéra le véritable *Don Giovanni*, *dramma giocoso in due atti*. L'art n'a pas de patrie, soit ; mais certains chefs-d'œuvre en ont une. Transportez le Parthénon dans la plaine Saint-Denis, un jour de pluie, ce ne sera plus le Parthénon.

Si l'on a été froid pour Mozart, on ne l'a pas été pour Gounod, et l'enthousiasme de la seconde soirée a fait oublier la tiédeur de la première. Mozart ne sera pas jaloux. Il applaudirait lui-même, s'il revivait, un maître qu'il appellerait son disciple. Gounod a raison de tant aimer Mozart ; il sent bien que Mozart l'aurait aimé.

L'illustre auteur de *Faust* a voulu nous faire une fois les honneurs de son œuvre, et, comme il dirait en son langage mystique, nous donner la communion de sa main. C'était un beau spectacle, et qui n'avait rien que d'auguste et de touchant. Nulle affectation, nulle réclame. Le maître avait dignement refusé toute apothéose ; il a été simple et modeste. Une émotion délicieuse a dû le pénétrer quand il a levé son bâton d'ivoire, quand il a vu renaître à son appel son glorieux chef-d'œuvre, quand il a entendu revenir à lui du fond du passé

et flotter autour de sa tête blanchie les mélodies fidèles, filles de sa jeunesse et de son génie. Il a dû ressentir une seconde fois la joie de créer, et la ressentir dans toute sa plénitude et toute sa pureté, sans la fatigue de l'effort et sans l'angoisse du doute.

Qu'on ne s'y trompe pas : on a acclamé l'autre soir un grand homme et une grande œuvre. Nous avons, hélas ! à nous reprocher, depuis Berlioz, depuis Bizet, assez d'erreurs, assez de dénis de gloire, pour avoir le droit, le devoir même de dire la vérité, fût-ce à un vivant, et de ne lui marchander ni l'admiration ni la reconnaissance. *Faust*, voyez-vous, n'est pas seulement l'opéra par excellence de notre pays, mais l'opéra de notre époque. Aujourd'hui, toute la musique française, ou presque toute, est née de celle-là. Gounod a été une source, et longtemps encore nous boirons à ses ondes. Voilà la musique de notre génération, de notre jeunesse, et, comme dit le marquis de Posa, il faut toujours aimer les rêves de sa jeunesse. Quels rêves nous a fait rêver Gounod, l'incomparable musicien d'amour !

L'amour domine l'œuvre entier de Gounod, et *Faust*, son chef-d'œuvre ; l'amour compris comme

il ne l'avait pas été encore. Mozart même n'avait pas trouvé de ces accents. Les pages galantes de *Don Juan :* le duo avec Zerline et la sérénade ; les deux airs de Chérubin et celui de Suzanne dans *les Noces de Figaro;* le duo de *la Flûte enchantée*, en dépit d'une forme plus belle sans doute, nous touchent et surtout nous troublent moins que l'acte du jardin. Le duo de Raoul et de Valentine est plus sublime, et moins délicieux que celui de Faust et de Marguerite ; le duo de *Lohengrin* est plus mystique ; il est moins humain. Ah ! l'acte du jardin, qu'à l'origine on parla, dit-on, de supprimer comme faisant longueur ! Là surtout s'est révélé naguère l'artiste original, l'inspiration inconnue. *Faust* est une œuvre variée ; on y rencontre autant de grandeur et de puissance que de tendresse et de grâce, mais l'acte du jardin demeure la merveille des merveilles. Nulle oreille, nulle âme ne résiste à la séduction de ces mélodies, douces comme des baisers. Écoutez Faust à genoux, écoutez Marguerite à sa fenêtre. De tels chants n'avaient pas été chantés ; jamais la musique n'avait été aussi pleine de volupté et de langueur.

L'acte entier, comme l'âme de Marguerite, n'est

« que tendresse et qu'amour ». Faust d'abord est seul dans le jardin ; d'un geste impatient, il a renvoyé Méphistophélès. L'orchestre frissonne, un trouble vague l'envahit, un chant de clarinette passe. Rien de plus chaste, de plus respectueux, que le récit et la cavatine célèbre : *Salut ! demeure chaste et pure !* Qu'on se rappelle la sérénade de *Don Juan* et que l'on compare. Faust ne s'est pas affublé d'un manteau de laquais pour courtiser une chambrière ; c'est bien lui, lui tout entier, qui chante sous la sainte fenêtre. Il ne chante même pas pour Marguerite ; il oserait à peine encore. Il chante pour l'humble maison, pour les fleurs du jardin. Cette cavatine est presque une prière ; elle pourrait se dire à genoux. Faust est réellement revenu à la timidité, à la pudeur des premières amours. Les notes hésitent à sortir de ses lèvres, elles craignent de rompre le charme de la solitude et du silence, de profaner l'air qu'une vierge seule a respiré. Un instant le chant s'anime et se passionne ; mais presque aussitôt il se maîtrise, et l'adorable rentrée ramène la mélodie, qui s'achève sans qu'un mouvement trop prompt, sans qu'un désir sensuel en souille l'ineffable pureté. Tout est pur ici : la phrase musicale,

les harmonies qui l'enveloppent, jusqu'au solo de violon qui lui donne des ailes. Quelle pureté encore et quelle transparence dans la chanson du roi de Thulé ! Ces couplets qu'on répète depuis trente ans, il semble qu'on les connaisse à peine. La chute ne nous en avait jamais paru si charmante : *Ses yeux se remplissaient de larmes !* Sur le mot *larmes* s'offraient dix cadences banales, une seule exquise, et Gounod l'a trouvée.

De plus en plus, l'atmosphère se charge d'amour. Sous les arbres où descend la nuit, les deux couples passent tour à tour, l'un rieur et bavard, l'autre rêveur et parlant bas. Il faudrait tout souligner ici. L'orchestre est aussi tendre que les voix. La première ritournelle du quatuor, ce trait enroulé de violons, est déjà une caresse. Et quand les quatre parties se fondent, le trio des masques est égalé, sinon dépassé : le style n'est pas moins pur et l'émotion est beaucoup plus grande. Chaque personnage garde son rang, son importance relative et son langage naturel. Les : *Vous n'entendez pas* de dame Marthe se détachent avec gaieté. Marguerite se défend toujours plus faiblement, et Faust insiste : *Mon cœur parle, écoute*, murmure-t-il avec une fièvre croissante.

Ah ! si l'on pouvait citer des notes comme des mots, qu'il y en aurait à citer ici ! Non seulement des notes, mais des phrases ; par exemple, la phrase idéale de Marguerite, livrant à Faust son âme d'enfant, lui disant ses misères de chaque our et ses chagrins passés, l'absence de son frère et la mort de sa petite sœur. Vraiment, on peut écouter *Faust* au lendemain de *Don Juan*. De semblable musique ne redoute aucun voisinage.

La lune s'est levée lentement, et les fleurs, entr'ouvertes sous la main du démon, respirent à pleins calices. Marguerite s'assied, frissonnante, et, des lèvres de Faust agenouillé, monte une phrase divine. On a écrit bien des duos d'amour, on n'en a peut-être jamais écrit de pareil. En tout cas, on n'en a jamais écrit d'aussi exclusivement amoureux. Le duo des *Huguenots*, par exemple, n'est pas seulement un duo d'amour. Même aux bras de Raoul, Valentine frémit d'épouvante ; elle ne lui livre que pour retarder sa fuite l'aveu qu'elle eût voulu taire. Mais dans la nuit tiède et complice de son cœur, Marguerite attentive, abandonnée, prête l'oreille à la voix, à la voix seule qui, pour la première fois, l'enivre. L'amour, l'amour est maître absolu ici ; on ne

chante, on n'écoute que lui ; pour lui naissent ces mélodies qui sont dans toutes les mémoires. La musique ne dira jamais avec autant d'élan, d'enthousiasme, ce que c'est que l'amour : *Il t'aime ah! comprends-tu ce mot sublime et doux?* La voix de Faust fait explosion au-dessus d'un orchestre qui s'épanche et ruisselle. Puis, un brusque silence ; un soupir de cor à travers la nuit, et sur quelques accords harmonisés et instrumentés avec une poésie extraordinaire, ce seul mot : *Éternel!* répété par les deux voix réunies, flotte si longtemps, qu'il ferait presque croire à l'éternité de l'amour.

L'ivresse envahit de plus en plus les deux jeunes âmes ; du fond même de l'orchestre, sous le chant alterné de Faust et de Marguerite, montent des souffles de volupté, des bouffées d'amour. Après le paroxysme de la passion, voici l'adoration presque muette et les longs regards noyés. Des harpes lentement perlent leurs accords ; des flûtes, des cors emplissent l'air de molles sonorités, et quand Marguerite achève de chanter, quand les notes se dérobent une par une à son souffle haletant, on a presque sur les lèvres la sensation de son baiser.

L'acte pouvait finir ici ; mais, comme si ce n'était pas encore assez d'amour, Gounod a retardé de quelques pages l'étreinte suprême. Et de quelles pages! La progression n'était pas achevée tout à l'heure. Faust seul avait supplié Marguerite ; maintenant la nature entière l'adjure d'aimer. La pauvre enfant ouvre sa fenêtre ; elle écoute, et les rossignols chantent ; elle respire, et la brise embaume ; les feuilles des arbres, les étoiles tremblent comme elle. D'abord une note seule tinte lentement, puis d'autres s'unissent à elle, toutes se rapprochent et s'enlacent, se cherchent et se fondent en harmonies délicieuses. De l'orchestre épanoui une petite voix s'élève et soupire d'amour. Qu'elle est pénétrante cette petite voix! Que de parfums elle éveille, que d'effluves et de murmures ! La mélodie insinuante monte doucement vers Marguerite et s'empare de tout son être. Sûre enfin de sa victoire, elle éclate et le rideau tombe sur une explosion triomphale.

Voilà le sommet de l'œuvre et le comble du sentiment qui la domine ; l'acte du jardin, c'est l'essence même du génie de Gounod. Il faudrait maintenant redescendre ce long chemin d'amour,

en admirer les stations désormais douloureuses : la chambre de Marguerite, l'église, la mort de Valentin, enfin et surtout la scène de prison, suprême purification, transfiguration divine. Il faudrait montrer aussi que si *Faust* est avant tout, ce n'est pas seulement une œuvre d'amour ; que tous les sentiments de l'âme y occupent une place, et une place glorieuse, que pas une corde ne manque à la lyre. La tâche serait aisée, mais longue. Et puis n'est-elle pas superflue ? Qu'est-il besoin d'apporter notre humble pierre à l'édifice de gloire debout et tout entier ? Après la cinq-centième représentation de *Faust*, il n'y a qu'à s'incliner devant le maître, à l'applaudir et à le remercier.

Faust a été mieux interprété que *Don Juan*. Mme Lureau-Escalaïs elle-même a montré dans les deux premiers actes des qualités nouvelles : de la douceur, de la grâce, presque de la poésie. Elle a dit avec réserve sa phrase d'entrée, avec naïveté la chanson du roi de Thulé, avec tendresse le duo d'amour. Çà et là, des détails compris, des accents justes. Mais, dès le troisième acte, hélas ! les défauts ont reparu. Il ne faut pas crier ainsi. Quand une pauvre fille va mourir,

brisée de lassitude et de honte, quand elle remet son âme à Dieu, elle le fait doucement, dans l'extase et non dans la colère, sans jouer des coudes ni frapper du pied. On ne parle pas sur ce ton aux « anges purs », aux « anges radieux », sous peine de les faire s'envoler.

Quant à MM. de Reszké, c'est plaisir de les entendre ensemble et de les louer de même. Voilà de vrais, de grands artistes, et si nous disons d'eux toujours la même chose, c'est parce que c'est toujours la même chose. Et cependant, non. M. Édouard de Reszké chante Méphistophélès de mieux en mieux. Son interprétation du rôle est, je crois, la vraie. Il le joue à la fois avec esprit et avec grandeur, avec une bonhomie large, qui n'exclut ni l'élégance ni la noblesse. De sa voix splendide, M. Édouard de Reszké peut et sait tout obtenir : l'extrême puissance et l'extrême douceur.

Faust demandait au démon la jeunesse ; elle lui a été donnée, cette fois, et avec toutes ses grâces : « jeunesse de visage et jeunesse de cœur ». Jamais le rôle de Faust n'a été tenu comme par M. Jean de Reszké. Chanter à volonté *le Prophète* et *Faust*, et les chanter ainsi, c'est d'un artiste

hors ligne. M. de Reszké chante tout avec le même bonheur. Oui, il y a du bonheur, de la joie, dans cette voix et dans ce cœur. Il y a la chaleur, la flamme, toutes les qualités sympathiques et communicatives. Avec M. de Reszké, les rôles les plus connus semblent encore nouveaux. Il a révélé au public les beautés du premier acte, entre autres le superbe récitatif de la malédiction. Il a dit la cavatine avec une minutieuse perfection ; on a aussi bien chanté, jamais mieux. Depuis les débuts des deux frères, le public a pris son temps pour comprendre quels artistes il avait devant lui ; mais il a compris enfin, et cette fois le voilà conquis.

Gardons-nous d'oublier l'orchestre. Il a joué comme ne jouerait aucun orchestre au monde. Voilà ce que font ces messieurs quand ils veulent, et quand on veut. M. Vianesi, depuis trois mois, a ranimé cet orchestre, qui s'en allait mourant. Le nouveau chef bat la mesure, que son prédécesseur caressait d'une main sénile. Il dirige avec une netteté sans raideur, avec une élégance sans mauvais goût. Son unique défaut, qu'il y veille, est la tendance à prendre les mouvements trop vite, à les presser et à les rétrécir. On s'en est

aperçu surtout dans *Faust*, que M. Vianesi a conduit quelques jours après Gounod ; les mouvements du maître n'étaient déjà plus observés. Mais le répertoire en général est bien mené par M. Vianesi. Des nuances disparues se retrouvent, les instrumens chantent ; les *pizzicati* se détachent précis et légers ; le soin et la conscience semblent revenir.

Aussi bien, malgré ses faiblesses, ne nous plaignons pas trop de notre Opéra. Quand on vient d'entendre à Madrid *le Prophète*, ou ce qu'ils appellent ainsi là-bas, on est édifié sur les théâtres de musique étrangers. Les nôtres pourraient prendre pour devise le mot de Mirabeau : « Humble quand je me considère, fier quand je me compare. »

II

Le Paradis et la Péri, de R. Schumann, poème tiré de *Lalla-Rook*, de Th. Moore (traduction de V. Wilder). Première audition aux concerts du Châtelet.

20 novembre 1887.

Dans notre pays, où l'on fait peu de musique, on est souvent forcé de juger des œuvres par la lecture seulement ; et cela est toujours délicat. On risque ainsi de se faire des idées incomplètes ou fausses. Ce n'est pas une petite affaire de lire tout entière et de suite une partition de longue haleine ; l'entendre est beaucoup plus facile : l'œuvre alors vient à vous, tandis que vous deviez aller à elle. Toutes les parties qui la composent prennent leur place et leur valeur ; les proportions s'établissent, les plans se disposent et s'échelonnent ; l'orchestre et les voix animent l'ensemble et le colorent ; on voit enfin le tableau dont on n'avait qu'une gravure.

M. Colonne comprend la nécessité de ces auditions complètes. Nous lui devons d'avoir entendu l'année dernière tout *Manfred*, dimanche dernier *le Paradis et la Péri ;* souhaitons qu'il nous donne *Faust* l'année prochaine. Alors le public parisien connaîtra les trois plus grandes partitions de Schumann.

Le Paradis et la Péri n'a ni la puissance tragique de *Faust*, ni la farouche brièveté de *Manfred*. C'est une œuvre de grâce et de mélancolie, une œuvre de compassion. Rappelons brièvement la donnée du poème. Une Périe a été bannie de l'Eden pour une faute légère (que peuvent être les fautes des anges !), et le ciel ne se rouvrira devant elle que le jour où elle rapportera de la terre un présent agréable à Dieu. La Péri s'envole aussitôt à la recherche du trésor expiatoire. Sous le ciel bleu de l'Inde, deux armées se livrent bataille, les cadavres jonchent le sol. De l'armée vaincue un soldat résiste encore ; maudissant le roi victorieux, il lance contre lui sa dernière flèche, mais il le manque et tombe percé de coups. La Péri recueille pieusement quelques gouttes de ce sang héroïque et les emporte à Dieu.

Mais cette offrande n'est pas digne du Seigneur.

De nouveau, la Péri s'éloigne. En Égypte cette fois la portent ses ailes blanches. La peste ravage le pays. Au bord d'un lac un jeune homme languit et se meurt, demandant qu'on le secoure ou qu'on l'achève. Sa fiancée alors se penche vers lui et sur les lèvres desséchées du bien-aimé elle prend un baiser dont ils meurent tous deux ensemble. La Péri reçoit leur dernier soupir.

Cette fois encore, le don n'est pas assez précieux ; les portes d'or restent closes devant la pauvre messagère. Elle redescend vers l'Égypte. Au seuil d'une mosquée, un malheureux est à genoux ; il frappe sa poitrine et pleure ses péchés. Alors, ô miracle ! sous ces larmes qui ruissellent, la terre se rafraîchit, l'air est purifié, la peste cesse. Sûre enfin d'être pardonnée, portant les larmes de la pénitence, la Péri remonte vers le ciel, elle y rentre, et ses compagnes joyeuses saluent son retour.

Comme nous le disions plus haut, l'oratorio de Schumann est avant tout une œuvre de compassion. Il est intéressant, après avoir entendu *le Paradis et la Péri*, de relire *Éloa* d'Alfred de Vigny ; les deux œuvres se font écho l'une à l'autre, et un peu aussi les deux âmes du musi-

cien et du poète, toutes deux mélancoliques et désenchantées. Ces deux anges femmes : Éloa et la Péri, sont deux anges sœurs. Comme Éloa, la douce Péri sans doute n'a péché que par pitié, par amour. Seulement, le poème de Vigny s'achève par la chute, celui de Moore et Schumann par le salut, et l'impression définitive en reste plus douce. On souffre tout le long du récit, mais pour être consolé ; à la fin, toute larme est tarie, toute faute est pardonnée. Et puis les douleurs ici sont nobles et pures ; elles élèvent l'âme et la fortifient ; la mort elle-même est belle et presque enviable ; il ne s'agit que de mourir pour son pays ou avec sa bien-aimée. On ne retrouve dans *la Péri* rien de l'âpreté de *Manfred* ou de la désespérance de *Faust*. Pas un souffle d'enfer n'assombrit ces clartés paradisiaques ; pas un mouvement de révolte ne fait perdre à l'âme humaine le mérite de la souffrance doucement acceptée. *La Péri*, c'est l'œuvre la plus résignée de Schumann, la seule peut-être où ne se trahisse aucune amertume, aucune rancune profonde, la seule coupe d'or où ce cœur blessé n'ait pas laissé tomber une goutte de sang.

Des trois parties qui composent l'oratorio, la

seconde est de beaucoup la plus belle, et la troisième, la moins remarquable. Et puis, quand vient la dernière partie, l'attention et l'émotion commencent à s'épuiser. L'ouvrage est trop long, et un peu monotone. Les trois épisodes ne diffèrent pas sensiblement ; ils se tiennent dans le même ton de mysticisme et de mélancolie : trop de larmes à la longue, et trop de pitié pour trop de malheurs. Voilà le principal défaut de l'œuvre et ce qui, joint à la finesse constante du détail, à des grâces discrètes et surtout appréciées par les délicats, empêchera peut-être que *la Péri* soit jamais populaire.

Mais nous avons goûté à l'entendre un plaisir infini. Alors même que l'intérêt languit, quand on se lasse de cette légende un peu uniforme, il y a toujours pour l'oreille quelque chose à surprendre, ne fût-ce que dans l'orchestre. Jamais Schumann, le Schumann des symphonies et de la musique de chambre, n'a traité les instruments avec autant d'aisance et de clarté. Son orchestration, presque toujours grise, épaisse, nous a paru ici lumineuse et aérée. Quant aux idées, aux formes mélodiques, elles sont partout originales et belles ; on retrouve à chaque page le musicien des *lieder*.

On le retrouve même dans les récitatifs qui relient les principales scènes, par exemple dans les premières paroles du contralto : *Devant l'Eden brillant de charmes, une Péri versait des larmes.* Ce n'est rien ce peu de mots, ce peu de notes, et c'est tout un tableau mélancolique, la silhouette de quelque divine Mignon regrettant son éternelle patrie. Tous les récitatifs ont une grande puissance expressive ; en quelques mesures ils disent beaucoup. Je trouve aussi un charme particulier dans ces morceaux qui sont tour à tour des récits, des airs ; les changements de rythme, de tonalité, donnent à la musique de la variété et de l'allure, sans altérer le style général, qui doit rester et qui reste doux et tempéré. La Péri, les anges, le récitant, gardent tous le ton surnaturel ; ils chantent comme des êtres d'une essence plus pure que la nôtre. Écoutez notamment le petit quator : *Pays charmant ! climat riant !* la grâce en est céleste. Avec le chœur suivant, celui du combat, avec les grondements des contrebasses, avec cette espèce de récitatif choral jeté sur des trémolos, on sent bien qu'on est descendu sur terre. Toute la bataille est vigoureusement traitée, semée çà et là de traits de violons imitant les flèches. La plainte

du chœur sur le cadavre du héros est d'un très beau caractère ; quatre groupes de voix se répondent et font alterner symétriquement leurs longues clameurs que soutient un solide accompagnement de violoncelles.

Voici maintenant un de ces détails heureux qui abondent dans l'œuvre de Schumann, une trouvaille d'orchestration et de mélodie. En quelques mesures discrètes, le récitant nous montre la Péri penchée sur le jeune mort et dérobant une goutte du sang de sa blessure. Soudain les harpes vibrent, et la Péri, tremblante à la fois d'inquiétude et d'espoir, lève la tête et murmure : *C'est là mon présent. Puisse-t-il plaire au Dieu sévère !* Toute la phrase est exquise ; avec de pareils accents la musique peut se passer du théâtre, elle suffit à notre complète illusion. Faire chanter ainsi les personnages, c'est presque nous les faire voir.

La seconde partie du *Paradis et la Péri* est un chef-d'œuvre, et un chef-d'œuvre qui se suffit à lui-même, qu'on pourrait détacher du reste de la partition, et qu'on en détachera, nous l'espérons, pour nous le faire souvent réentendre. Ici pas de longueur ; chaque mesure, chaque note a sa grâce,

son charme ; de ce bouquet parfumé l'on ne saurait retrancher une seule fleur.

Timide, la Péri s'approche, avec le sang sacré du héros. Mais déjà dans l'éther flotte une plainte douloureuse ; un hautbois gémit doucement ; l'offrande ne suffit pas au Seigneur, et derrière les portes d'or qu'ils ne peuvent rouvrir à leur sœur on entend soupirer les anges du Paradis. Tout cela est adorable. On se sent transporté dans un monde de douleurs, mais de douleurs divines, et qui seront consolées.

Nulle amertume, nulle violence ; la mélancolie toujours, mais jamais le désespoir. De nouveau la pauvre Péri s'envole ; elle descend vers l'Égypte, et, pour la voir, tous les génies du Nil sortent des eaux. Les voici courant, voltigeant comme les elfes de Mendelssohn, chantant un chœur exquis où l'on retrouve à la fois les échos du *Songe d'une Nuit d'été* et ceux de *la Grotte de Fingal*, le *quatuor* murmurant de l'un et les claires trompettes de l'autre. Quel accueil reçoit la douce Péri ! quelle fraternelle bienvenue ! Mais cet empressement gracieux ne rassure pas l'inquiète voyageuse. Deux fois, au-dessus du chœur des génies, elle exhale sa douleur et son regret du

ciel, et pensive elle passe, sans même remercier d'un mot les petits êtres bienveillants qui l'ont saluée de leurs concerts. La voici près d'un lac, sur une terre jadis fortunée, aujourd'hui dévastée par la peste. Cette description musicale ne ressemble à aucune autre. Un ténor *solo* la chante, ou plutôt la récite lentement, doucement, sur des accords alternés à différentes octaves par les instruments à cordes et les instruments à vent. Cela dure ainsi pendant une quarantaine de mesures, dont l'effet est vraiment extraordinaire. Les flûtes surtout, qui posent tous les deux temps et très haut leurs notes pures, donnent une sensation d'horizon immense et vide, de désert, de silence et de mort. Devant ce spectacle la Péri verse des pleurs, et des voix angéliques célèbrent dans le lointain le mystérieux pouvoir de ces larmes. Tout est tendresse ici, tout est amour ; ce ravissant quatuor est plein de cadences originales et mélodieuses. Dans *Manfred* aussi, Schumann a chanté les larmes, mais des larmes empoisonnées et sanglantes. Comparez les deux quatuors ; leur contraste a de l'intérêt. Rien de très précis ni dans l'une ni dans l'autre page : Schumann aime les sujets un peu vagues. Mais le vague de

Manfred est terrible ; celui de la *Péri* est délicieux.

Très sobre aussi et très puissante est la scène, ou plutôt le tableau du jeune homme mourant. Peu de notes, mais des notes choisies, un *lamento* en trois couplets funèbres. Le jeune homme lui-même dit le dernier, et, après chacun, les flûtes, comme tout à l'heure, exhalent un long soupir. Une belle cantilène de contralto nous montre la fiancée en sûreté dans le palais de son père, aspirant la fraîcheur salutaire des eaux. Soudain, ce *lied* tranquille s'anime, la jeune fille accourt, et folle d'héroïsme et d'amour, se jette sur le moribond. C'est bien la vie qui vole au secours de la mort; on la sent qui bouillonne dans ce chant passionné, dans cet orchestre en mouvement. La première phrase surtout: *Ah! laisse-moi puiser la fièvre!* est d'un élan superbe, et la dernière s'achève en un baiser. Lentement la jeune fille s'incline; elle tombe, et le souffle empesté flétrit cette seconde fleur. Vraiment, on n'écrirait pas sur la mort de deux roses plus idéale musique. Les jeunes gens s'endorment aux bras l'un de l'autre, et pieusement l'orchestre étend sur eux le linceul léger de ses douces

harmonies. Les moindres détails sont inestimables ici.

Le mal a vite fait son œuvre ; l'orchestre peu à peu s'éteint, se décolore; le mouvement se ralentit, le rythme se dédouble et chancelle. Le jeune homme succombe d'abord et deux accords le pleurent ; puis la vierge expire à son tour, sans qu'on puisse même surprendre sur ses lèvres le passage de son âme.

Alors la Péri s'agenouille et commence tout bas un épithalame funèbre, la plus sublime page peut-être de la partition. Les chœurs joignent leur prière à celle de l'ange et les chants tombent lentement du ciel, comme une rosée bienfaisante, comme un baume de tendresse et de pitié. C'est ainsi que les êtres divins compatissent peut-être aux douleurs humaines ; si les anges pleurent, c'est ainsi qu'ils pleurent sur nous.

Après ces pages séraphiques, on ne saurait plus rien écouter et l'on se souvient à peine de ce qu'on a pu entendre. Notons cependant au début de la troisième partie, le chœur des houris, dont les mélodies retombantes ressemblent à des cascades de fleurs. Le reste nous a moins charmé. On retrouve bien encore çà et là des détails exquis ;

mais la Péri devrait être pardonnée après sa seconde épreuve ; c'est aux accents de l'épithalame qu'elle devrait rentrer en Paradis.

L'exécution de *la Péri* a été très bonne : beaucoup de finesse dans les demi-teintes de ce crépuscule musical. Le finale de la seconde partie, notamment, a été rendu et par l'orchestre et par les chœurs avec toute la douceur et en même temps toute la plénitude désirables. Certains instruments m'ont paru en progrès : le hautbois, par exemple, dont le son a pris de l'ampleur. M. Vergnet se sert toujours avec goût d'une voix qu'il laisse un peu s'empâter. Mme Krauss chante comme aucune femme, hélas ! ne chante plus aujourd'hui. Quelle intelligence, et quel style toujours approprié au maître qu'elle interprète ! Quelle perfection vocale dans les moindres détails, ne fût-ce que dans les *grupetti* lents du finale : *Dors, noble couple !* Autour de Mme Krauss, il y avait de charmantes voix et de gentilles personnes. Une petite blanche et une petite bleue ont chanté très purement. Les ensembles vocaux, quatuors ou autres, ont bien marché. Tous nos compliments à M. Colonne.

III

Théatre de l'Opéra : *la Dame de Monsoreau*, opéra en 5 actes et 7 tableaux, paroles de MM. A. Dumas et A. Maquet, musique de M. G. Salvayre.

15 février 1888.

De certaines œuvres il est difficile de savoir ce qu'on pense. De certaines autres il est cruel d'avoir à le dire. Dans la série des opéras représentés depuis quelques années à l'Académie de musique, *la Dame de Monsoreau* vient de prendre la place de Marino Faliero parmi les portraits des doges de Venise : une place noire, voilée de crêpe. Autant, plus même qu'un article de critique, il faudrait faire ici un article de condoléances. Et nous le ferions de tout cœur, si les musiciens ne s'offensaient également des condo-

léances et des critiques, s'ils prenaient leurs échecs comme des malheurs ordinaires, dont sans honte ni rancune on se laisse plaindre et consoler. Hélas ! après avoir élaboré une œuvre en quelques années, ou l'avoir dépêchée en quelques mois (peu importe), c'est une grande douleur de voir repousser cette œuvre qu'on aime, de ne trouver d'écho nulle part aux voix qu'on a cru entendre chanter en soi-même. Les musiciens ne souffrent pas sans colère qu'on parle d'eux autrement qu'ils ne pensent. Ils nous pardonnent encore moins nos critiques que nous ne leur pardonnons leurs œuvres. Qui dira la grandeur de l'art et la petitesse des artistes, « les petits hommes et leurs petites idées ? » les amitiés mortes et les haines nées de jugements seulement sincères ? Et, non moins que les artistes, les critiques s'offensent d'être critiqués. Les uns se croient des dieux, et les autres, des prêtres. « La vanité est si ancrée dans le cœur de l'homme !... Et ceux qui écrivent contre veulent avoir la gloire d'avoir bien écrit ; et moi qui écris ceci ai peut-être cette envie ; et peut-être que ceux qui le liront... » C'est Pascal qui parle ainsi.

Il y a déjà plus de dix ans qu'au théâtre lyrique

de M. Vizentini, M. Salvayre fit naître des espérances trop tôt évanouies. *Le Bravo* promettait beaucoup et tenait déjà quelque chose. Il y avait là quelque réalité, quelque beauté présente et pas seulement annoncée : de la facilité, trop peut-être ; de la chaleur, de la lumière et un très juste instinct du théâtre. M. Salvayre alors avait du talent. Nous ne l'avons pas rêvé. Nous n'avons pas rêvé notre émotion, ni la faveur publique allant d'elle-même à cette œuvre charmante, que faisaient plus charmante encore deux artistes éminents : la pauvre Heilbronn et Bouhy. Mais depuis !... Depuis, sans parler de *Richard III*, que la Russie a seule entendu, M. Salvayre a écrit *le Fandango*, un ballet assez anodin, et *Egmont*, qui a fait douter du musicien plus que *le Bravo* n'avait fait croire en lui. *Egmont*, écrit pour l'Opéra, n'y fut pas joué, et sa chute ailleurs a prouvé que dans le différend élevé à ce sujet entre M. Salvayre et les directeurs de l'Opéra, le bon goût était du côté de ces messieurs. Mais, pour donner une compensation à M. Salvayre, on lui demanda un ouvrage plus important que l'ouvrage refusé. Il y avait déjà une certaine contradiction entre cette confiance et cette crainte ;

il y avait au moins de l'imprudence à rendre d'une main pour prendre de l'autre. L'événement l'a bien fait voir.

M. Salvayre n'a décidément pas de chance avec ses librettistes. On l'avait déjà compromis avec un *Egmont* dénaturé, presque parodié ; voici qu'on lui a gâté *la Dame de Monsoreau*. Et qui cela ? Maquet lui-même, le collaborateur de Dumas dans le célèbre drame. Le compositeur se déclarait, dit-on, ravi de sa pièce. Il faut qu'il ne soit ni très difficile ni très au courant peut-être des ressources et des lois de son art. Des drames pareils ne sont pas faits pour la musique, et la musique n'est pas faite pour eux. Qu'on ne nous oppose pas ici le succès récent de *Patrie*. *Patrie,* bien que drame historique, est de plus un drame moral. Il met aux prises de bien autres passions que *la Dame de Monsoreau* ; il entre bien plus avant dans les âmes. Dans *Patrie*, il y a autre chose que du mouvement et des faits : le dévouement au pays, l'héroïsme, l'amour, la trahison, autant de thèmes que la musique peut traiter, autant de ressorts qu'elle peut faire jouer. Dans *la Dame de Monsoreau*, rien de pareil : des événements qui se précipitent, une action inces-

sante, voire plusieurs actions : d'abord la lutte entre le roi Henri III et son frère, tout un fonds de politique, de menées, de complots, la Ligue ; puis le drame privé mêlé au drame public, les amours de Bussy, de Diane et de Monsoreau. Tout cela haché menu, par tableaux, et mené grand train, sans une halte, sans un repos, sans que la musique ait le temps d'approfondir un sentiment, de tracer un caractère. Elle s'essouffle à courir après un drame qui n'a pas besoin d'elle, et dont les incidents s'accommoderaient d'un tremolo ou de quelques mesures d'Artus.

Si du moins Maquet avait respecté le drame primitif, qui était à moitié le sien ! Il était charmant, ce drame : chevaleresque et spirituel, plein de beaux coups d'épée et de belles paroles d'amour. Et quelle couleur historique ! Je ne dis pas que Dumas soit Mommsen ou Bossuet, ni que ses pièces et ses romans soient faits au même point de vue que le *Discours sur l'histoire universelle*. Mais Dumas avait un grand principe : divertir les gens. Le système a du bon, et ne l'applique pas qui veut.

Dans l'opéra, plus de Chicot. Voilà l'erreur capitale, l'irrémédiable faute. Le malin, l'héroï-

que, le sympathique Chicot était l'âme, non pas damnée, mais bienfaisante, de *la Dame de Monsoreau*. Il menait toute la pièce, nouait et dénouait toutes les situations. Ce bouffon d'esprit et de cœur tenait un instant entre ses mains la fortune de la France. Il tutoyait le roi ; il veillait sur lui et pour lui. Il le sauvait, il sauvait Diane, il sauvait Bussy, il sauvait tout le monde, et se faisait tuer bravement et gaiement à la fin. Supprimer Chicot, c'était supprimer non seulement la principale figure du drame, mais la plus originale, la plus neuve, la seule qui prêtât à la musique. Plus de Chicot, partant plus de gaieté, plus d'entrain ; plus rien que la carcasse d'un mélodrame lugubre, rendu, par de maladroites coupures, inintelligible à qui n'a pas le souvenir de la pièce primitive. Ces coupures, dit-on, sont nécessaires ; sans elles le drame, devenu opéra, eût duré sept ou huit heures. Raison de plus, alors, pour ne pas faire un opéra de ce drame.

Rappelons-en seulement la donnée et la suite, qui l'autre soir a paru un peu décousue. — Premier tableau : Diane de Méridor est enlevée par ordre du duc d'Anjou, et conduite au château de Baugé. Le comte de Monsoreau, qui l'aime, et

qu'elle hait parce qu'il a tué sa biche familière, arrive à temps pour sauver et emmener la jeune fille. L'écharpe de Diane, jetée dans l'eau des fossés, fera croire à un suicide. — Second tableau : Bussy d'Amboise, l'ami du duc d'Anjou, mais surtout l'ami, presque le fils adoptif du vieux baron de Méridor, vient dénoncer au roi l'enlèvement de Diane. Le roi l'éconduit ; les mignons le provoquent, et le soir même, en sortant du du Louvre (troisième tableau), ils l'attaquent et le blessent. Bussy, chancelant, s'appuie contre une porte qui cède, et qu'il ferme au visage des assaillants. Cette porte est naturellement celle de la maison où Monsoreau a caché Diane, qui reçoit dans ses bras Bussy sans connaissance. — Quatrième tableau : Mariage forcé de Diane avec Monsoreau, qui lui montre dans cet hymen le seul moyen pour elle d'échapper au duc d'Anjou. Désespoir de Bussy, qui voit s'accomplir la cérémonie, et résistance de Diane aux empressements de son époux. — Cinquième tableau : Bussy demande au duc d'Anjou, son maître, de faire casser le mariage de sa bien-aimée. Le duc n'ose y consentir, de peur que Monsoreau ne trahisse le secret d'un complot dont le duc est le chef. —

Sixième tableau : Ballets et processions. — Septième tableau : Monsoreau a été arrêté comme conspirateur ; mais il s'échappe, il surprend Bussy chez sa femme et le fait assassiner. Avant de mourir sous les yeux de Diane, Bussy n'a que le temps de poignarder le traître.

On n'a pas goûté — et c'est justice — ce pauvre extrait de drame, sans unité, sans suite et sans couleur. Des invraisemblances qui passent à l'Ambigu dans le feu de l'action, dans la rapidité du dialogue, s'accusent trop quand la musique laisse le temps de les remarquer. Comment admettre, par exemple, que Diane se décide au mariage, et au mariage immédiat avec Monsoreau, sur la seule affirmation que le duc d'Anjou monte l'escalier, qu'il va paraître ? Une attente de quelques minutes, un regard attentif par la fenêtre ou à la porte l'aurait détrompée. Autre chose : comment Bussy, qui parle du vieux Méridor comme de son second père, n'a-t-il jamais vu Diane, la fille du baron ? Si des invraisemblances nous passons aux obscurités, quel est ce complot que neuf heures sonnant rappellent à Monsoreau, et dont personne n'a jamais ouï parler ? Constamment l'auditoire s'est égaré dans

ce livret mal coupé et mal expliqué. Quelquefois il s'en est égayé. Certain chassé-croisé de Bussy, de Diane, de Monsoreau et de la suivante Gertrude dans deux chambres qui communiquent, a paru de l'Hennequin poussé au noir. Quant à la poésie, en voici un échantillon :

> Mon cœur, depuis le jour où j'ai vu cette femme,
> Est noir comme un palais dévasté par la flamme,
> Où le vent vient gémir, où vont hurler les loups.

On a ri quelquefois; mais au fond il n'y avait pas de quoi rire. Triste a été cette chute. La partition de *la Dame de Monsoreau* ressemble à un désert sans oasis. Quatre heures durant, on attend l'inspiration, l'idée, et rien ne vient. Jamais nous n'avons entendu aussi longtemps de la musique, sans plaisir, sans un instant d'émotion ou d'intérêt. Rien où l'on puisse se prendre, rien qui plaise de prime abord ; rien non plus qui étonne, qui déconcerte au besoin, mais laisse au moins l'ombre d'un doute, le désir d'une seconde épreuve et l'espoir d'une découverte. Si encore on se trouvait en présence d'une tendance quelconque, d'un système, fût-il dangereux ou discutable! Mais on ne peut discuter une œuvre qui

s'impose par sa médiocrité. L'Opéra, depuis quelques années, ne nous avait pas servi pareille redevance. Où est la forte structure de *Patrie*, la grâce du *Cid ?* Où sont les mâles beautés d'*Henry VIII*, et surtout la noblesse et la poésie de *Sigurd ?* Dans chacun de ces ouvrages, il y avait énormément de talent et même un peu de génie. Mais voici la première fois qu'un musicien, capable d'écrire matériellement un grand opéra, ne rencontre pas, en quatre heures de musique, au moins un quart d'heure d'inspiration.

Que pourrait-on louer? L'ensemble? Il ne se tient pas. Les caractères musicaux? Ils ne sont pas dessinés. Aucune figure ne se détache. Bussy, Monsoreau, Diane, sont trois voix différentes, mais non trois personnages. Quant aux rôles accessoires, ils encombrent la scène au lieu de l'animer. De couleur locale ou historique, pas un soupçon. Cette musique est une musique quelconque, qui siérait à la cour de Louis-Philippe autant qu'à celle de Henri III. Pas même une silhouette d'architecture, pas une tourelle à l'horizon. Ah! la petite procession et le couvre-feu des *Huguenots ?* le passage sur la Seine du cadavre de Comminges? l'entrée de Raoul chez

Nevers, ou celle de Mergy chez la reine Margot ! Mais aussi pourquoi tenter d'aussi périlleuses aventures, provoquer des comparaisons fatales ? Meyerbeer, et, dans de moindres proportions, Hérold, ont seuls rendu en musique l'esprit de la renaissance et l'aspect du vieux Paris. Seuls ils ont fait de la musique historique ; ils ont été artistes à la façon de Michelet. M. Salvayre n'a pas le secret de ces récitatifs caractéristiques qui font des *Huguenots* ou du *Pré aux Clercs* jusque dans le détail des œuvres exactes, et pour ainsi dire ressemblantes. Pas un acte, pas même un entr'acte de *la Dame de Monsoreau* n'est un tableau. La chanson de Bussy : *Un beau chercheur de noise* n'est pas une chanson de raffiné ; *la rapsodie soldatesque* (*sic*) ne nous transporte point dans le quartier des Tournelles ; il y a disparate entre la musique et le décor. De même au premier acte. Diane, prisonnière dans le château de Baugé, cherche à se reconnaître ; elle ouvre la croisée et voit un étang endormi sous un rayon de lune. Il y a là un effet descriptif qu'un trait de violon, une *avviolinata* pouvait rendre ; mais l'*avviolinata* trouvée par le compositeur n'est pas celle qu'il fallait. Ainsi, le carac-

tère et la couleur manquent à cette musique, et lui manquent partout. Le sentiment dramatique ne lui manque pas moins. Pas une fois elle n'ajoute aux situations ; souvent même elle les contredit.

Essayons toutefois une rapide revue de cette partition à peu près vide. Que trouve-t-on au second tableau ? *les Noces de Saint-Luc* ? Une scène de provocation, un double quatuor vocal dialogué avec un peu d'animation. A l'acte du Louvre, chez le duc d'Anjou, trois mesures charmantes, annonçant l'entrée de Diane. Oui, trois mesures, sans exagérer, comme le beau vers de la tragédie. Au dernier acte, le duo de Bussy et de Diane renferme une ou deux ébauches de mélodie, quelques accents d'amour. Mais il vient trop tard, et l'on est si las ! De fait ici, la critique n'est pas moins embarrassée que l'éloge : elle ne sait que choisir. Pourtant certains défauts ressortent avec évidence : l'absence presque absolue d'idées, et alors, pour noter les paroles, une gêne continuelle qui amène l'impropriété de l'expression musicale, le désaccord entre la parole et la note. Si par hasard le musicien trouve une idée, elle est de pauvre qualité ; il s'en aperçoit, et à la bana-

lité s'ajoutent aussitôt l'effort et la gaucherie. Prenons, par exemple, l'air ou plutôt la phrase d'entrée de Bussy : *Ce vieillard si redouté naguère*. Sans rien d'original, elle commence et se suit pendant quelques lignes. Mais elle se délaie bientôt et se perd dans une reprise des dernières paroles : *Non, je ne connais pas cette fille si tendre*, sorte d'appendice inutile et maladroit. La rêverie de Diane au début du troisième tableau : *Avant de m'enfermer dans ma triste demeure*, est un exemple encore plus frappant de défauts généralement incompatibles et pourtant réunis ici : la platitude et la recherche. Cet air est plein de détails insignifiants, de modulations inhabiles, d'arpèges vulgaires en style de carillon ; et à la fin encore une petite queue mélodique comme partout. Bien faible aussi, malgré beaucoup de tapage, le combat de Bussy contre les mignons ; manqué, l'ensemble des femmes à la fenêtre et des jeunes gens qui ferraillent. Il y a quelque mélancolie dans le *lamento* de Diane : *Depuis bientôt une semaine, que peut-il être devenu?* Mais dans la première phrase seulement. Toute la fin de ce quatrième tableau ne vaut rien. Quelle misère, la lettre lue par Diane

avec accompagnement de cor anglais, et terminée par la signature, chantée d'une voix dolente : *Baron de Méridor !* La musique n'aurait pas dû souligner cette puérilité littéraire. On pense tout de suite, et pour la regretter, à la lettre de *la Vie parisienne*, signée : *Baron de Frascata*. Et la romance de Bussy ? *O cher souvenir, qui partout m'assiège !* Là encore abondent les modulations banales, et les phrases qui tournent court, et les terminaisons vulgaires, et les mesures embarrassées dont on croit ne pas pouvoir sortir, et les singularités d'accompagnement, comme les notes pincées de harpes sur une phrase, que voici textuellement : *Blanche vision, de sentir au réveil ce rayon de soleil !*

C'est au tableau suivant que se trouvent les trois charmantes mesures dont nous parlions. Elles n'aboutissent qu'à un finale sans intérêt. Mais auparavant se succèdent deux airs, l'un de Bussy, l'autre de Monsoreau. Dans l'air de Bussy encore les défauts habituels. Après quelques bonnes mesures, la mélodie s'étrangle. Puis arrive la sentimentalité, la prétention, et une de ces conclusions gauches, toujours prématurées ou tardives, qui détruisent l'équilibre, la pondéra

tion de la phrase. Après les mots : *Ouvre tes ailes*, un trou dans la mélodie et une cadence vulgaire. Quant à l'air de Monsoreau, lamentable complainte, on dirait un air d'aveugle.

Ce n'est point la peine de poursuivre; il y aurait trop peu d'épaves à recueillir. Si au moins, de cette œuvre sans dessous, sans fond, les dehors étaient séduisants et la forme attrayante; si l'on pouvait, faute d'art véritable, se laisser prendre à de charmants artifices, au prestige des procédés, aux illusions du métier ! Mais non; il n'y a guère plus de talent ici que de génie. L'orchestre, ce roi des opéras modernes, est loin de régner dans celui-ci. Toujours terne, en dedans, sans relief et sans couleur, l'instrumentation semble par moments irrationnelle et laissée au hasard. J'ai noté au passage des intentions inexplicables, des contre-sens d'orchestre : une lugubre ritournelle de clarinette basse avant une fade romance de Bussy, un solo de flûte au milieu des violences d'un duo entre Diane et Monsoreau. Partout les instruments sont employés sans discernement, les timbres groupés sans goût. Les harpes notamment partent à tort et à travers, comme des folles. Que peuvent-elles bien avoir à faire avec de semblables

paroles : *Ce vieillard, si redouté naguère?* Enfin le ballet, qui parfois sauve, au moins le premier soir, les plus médiocres partitions, a consommé la perte de celle-ci. Tout lui manque : le fond et la forme. Un aveugle n'aurait jamais le courage de l'entendre.

Hélas! voilà de dures paroles, et qui coûtent à prononcer, surtout à écrire. Est-ce à dire que M. Salvayre n'a plus le moindre talent, qu'il doit renoncer à son art? En aucune façon. Outre que pour composer un opéra, fût-il détestable, il faut déjà du talent, en art aucune chute n'est mortelle, surtout à l'âge de M. Salvayre. Il y avait jadis quelque chose *là;* ce quelque chose peut revenir. L'auteur d'*Egmont* et de *la Dame de Monsoreau* reste l'auteur du *Bravo*. Qu'il garde ce titre, réel, bien que déjà lointain, à l'estime des musiciens et, malgré tout, à leur confiance.

Tout le monde a vaillamment combattu ce combat perdu d'avance. Douze gardes républicains ont même combattu à cheval, à la fin d'un cortège dont les splendeurs, équestres ou autres, n'avaient pas encore été égalées à l'Opéra. La mise en scène est splendide, et la direction a fait les choses avec luxe et avec goût. Si M. Salvayre ne

sait pas grouper les sons, M. Bianchini, le dessinateur des costumes, sait merveilleusement grouper les couleurs ; il a été le sauveur du ballet. Quant aux interprètes musicaux, ils ont accompli leur tâche avec autant de succès que de talent et de vaillance. Mme Bosman a toujours beaucoup de grâce; trop peu de force malheureusement pour tenir le premier rang. Qu'elle se console au second, où elle est toujours parfaite. Et puis, mieux vaut être la seconde dans n'importe quel chef-d'œuvre que la première dans *la Dame de Monsoreau*. M. Jean de Reszké est le premier partout. Il se tire d'un rôle ingrat, mal écrit, à force de talent et d'intelligence. A force de voix aussi, car sa voix sort accrue et embellie de chaque nouvelle épreuve. Celle-ci est terrible ! M. Delmas est en très bon chemin. Il tient largement des promesses encore toutes récentes. Belle voix, beau style, excellente tenue en scène, de la simplicité, de l'aisance et, quand il le faut, de la grandeur, en voilà assez pour répondre de son avenir. Et l'éloge ne gâtera pas l'artiste, parce qu'il est modeste et laborieux.

Y a-t-il, au point de vue de l'Opéra, une moralité à tirer de *la Dame de Monsoreau?* Peut-être.

L'ouvrage une fois accepté, les directeurs l'ont admirablement monté ; je les en félicite. Mais ils ne devaient pas l'accepter. Surtout, ils ne devaient pas le commander. Le système de la commande est périlleux toujours, avec n'importe quel compositeur. Périlleuse est aussi la clause qui oblige les directeurs à donner chaque année un ouvrage nouveau. Que l'année soit mauvaise pour la musique, tant pis, ils doivent leur opéra annuel ; et cet opéra, ils le font faire dans un délai donné, sur une pièce également donnée, avec engagement réciproque entre eux et les auteurs de livrer l'œuvre à telle époque et de la représenter à telle autre, sous peine de dédit. Si j'étais un directeur, ou deux directeurs de l'Opéra, j'attendrais qu'on m'apportât des œuvres toutes faites, paroles et musique, et je jugerais du tout ensemble sur une audition, ou plusieurs, auxquelles prendrait part le personnel du théâtre. C'est ainsi que j'aurais entendu *la Dame de Monsoreau ;* et, après l'avoir entendue... je l'aurais refusée.

IV

Un Nouveau Théâtre de Musique.

10 mars 1888.

Le 20 mai 1887, quatorze personnes, et non des premières venues, ont éprouvé le désir, le besoin même de fonder à Paris un théâtre de musique.

Dans cette intention, elles ont créé une « Association pour le développement du drame musical en France et dans les pays de langue française », et spontanément offert à M. Charles Lamoureux, qui les a acceptées, la présidence et la direction artistique de l'œuvre. Les statuts de la nouvelle Société ont été rédigés et distribués ; on y a joint un petit programme, plein de promesses, ou de menaces, et dont nous voudrions dire un mot.

Il ne s'agit point ici d'un théâtre lyrique ordi-

naire, institué sur des bases plus solides et sans doute plus durables, mais dans le même esprit que les théâtres lyriques tour à tour apparus et disparus ; il ne s'agit point d'une succursale, moins officielle et plus libre, de l'Opéra et de l'Opéra-Comique.

Non, l'article 20 des statuts a beau parler d'ouvrages *anciens* et nouveaux, le petit programme est plus explicite.

Le petit programme aborde les points de doctrine et prend le taureau par les cornes. Il s'agit de l'art nouveau, dont le théâtre sera le temple. « L'utilité d'une pareille institution », d'après ces messieurs, « n'a plus besoin d'être démontrée... Actuellement l'urgence d'une solution paraît indiquée et la fondation d'un théâtre destiné à servir les idées de progrès s'impose à tous les esprits soucieux de l'avenir avec le caractère d'une absolue nécessité. » — Oh ! oh ! que voilà de grandes intentions, et des prétentions plus grandes encore !

Alors, il suffira de se réunir en petit comité, de louer ou de construire un théâtre et de dire : Ici l'on fera de l'art nouveau ! Et l'on en fera ! Et les vieilles formes tomberont, et le talent, le génie

même descendra sur l'autel, et les chefs-d'œuvre de l'esprit humain rajeuni écloront comme les fleurs d'avril, et la face du monde musical sera renouvelée. Dès que l'on ne verra pas clair dans une salle de spectacle, et que l'orchestre y sera dissimulé, dès qu'on n'y chantera plus des airs, des duos ou des ensembles, mais des monologues en forme de récitatif et de mélopée sur des sujets légendaires, le niveau de l'art montera tout à coup.

Il n'en est pas ainsi. On ne fait pas le progrès, il se fait; on ne le force pas plus qu'on ne l'arrête. Des progrès déjà se sont accomplis dans l'opéra (qu'on nous permette encore ce terme méprisé) et sans autant de tapage.

De Gluck à nos jours, a-t-on jamais songé à la nécessité d'un théâtre spécial, d'où l'on fît dépendre l'avenir? N'est-ce point à l'Opéra que sont nés en ce siècle et *Guillaume Tell*, et *Robert le Diable*, et *les Huguenots*, et *le Prophète?* N'est-ce pas dans un théâtre lyrique sans prétentions qu'ont paru *Faust* et *Roméo?* On a joué *Carmen* à l'Opéra-Comique, dans le théâtre des bourgeois, et l'*Arlésienne* au Vaudeville.

Quelles enseignes pour de pareils chefs-d'œuvre!

Dans nos théâtres accoutumés, la production artistique de ces dernières années est-elle si méprisable? Ne comptera-t-on pour rien des ouvrages comme *Henry VIII*, comme *le Cid*, comme *Sigurd*, comme *Manon? Otello* n'a-t-il pas triomphé, l'an dernier, sur les tréteaux vulgaires de la Scala (une scène italienne!) autant que triomphe *Parsifal* sur la scène sacrée de Bayreuth? Il n'y avait pas de Bayreuth pour *Alceste* ni pour *Orphée,* pour les *Noces de Figaro* ni pour *Don Juan;* pour *Fidelio* ni pour le *Freischütz;* il n'y en eut pas même pour *Lohengrin.* Un opéra n'a pas besoin de cette pose et de ces cérémonies; de même qu'un tableau de maître ne devrait avoir besoin, avant de partir pour l'Amérique, ni d'éclairage spécial, de miroirs, de reflets, ni de peluche rouge.

Il faut à la peinture un endroit où l'on voie clair, à la musique un endroit où l'on entende bien; le reste est de surérogation.

Gœthe écrivait un jour à Henri de Kleist: « Il m'a toujours déplu de voir des hommes d'esprit et de talent attendre un prétendu théâtre qui doit venir. Un juif attendant le Messie, un chrétien attendant la nouvelle Jérusalem, un Portugais

attendant Don Sébastien, ne me choquent pas plus. Devant le moindre tréteau, je voudrais dire au véritable génie dramatique : *Hic Rhodus, hic salta !* » — Gœthe avait raison. Je me défie des réformateurs qui prétendent tout réformer.

Ceux dont nous parlons rêvent la révolution plutôt qu'ils ne la voient ; ils en espèrent plus qu'ils n'en retireront. « La forme de l'opéra, disent-ils, telle que les maîtres du siècle dernier l'ont créée avec son double aspect, comique ou tragique, est devenue trop étroite pour contenir la pensée du compositeur moderne. » — Je croirais plutôt que la pensée moderne est trop étroite pour remplir les cadres d'autrefois.

Ce n'est pas le cadre qui manque le plus souvent, c'est le tableau. Ah ! si l'on ne craignait de citer les œuvres et les hommes, que la démonstration serait facile ! En trouverait-on, de ces musiciens dont la fatuité voile mal l'impuissance, et qui cherchent la complication seulement pour dissimuler leur misère ! Ils sont peut-être quinze ou vingt dans le parti avancé, qui rompent avec le passé de la musique comme les gens de la Commune rompaient avec le passé de l'histoire.

Je les ai entendus, quand ils tiennent leurs

assises solennelles et obscures, soutenir avec gravité, parfois avec fureur, des paradoxes impies : le *Freischütz* n'est qu'une amusette d'enfants; Meyerbeer n'a jamais soupçonné le sentiment dramatique ; *Guillaume Tell* ne peut plus s'entendre ; Gounod mérite le bagne, et Verdi la mort.

Des vivants moins illustres, je ne répéterai point ce qu'ils disent. — Et parions que parmi les actionnaires ou associés du nouveau théâtre musical il se rencontrera de pareils musiciens. Sans doute les signataires du petit programme ne vont pas jusque-là ; mais ils vont là où peut-être il ne serait pas besoin d'aller. Ils en veulent décidément à l'Opéra. Ils le traitent de « compromis séduisant entre le concert et le théâtre », d' « alliance artificielle et *purement contingente* entre le vers et la mélodie ».

Voilà bien les mots du jour : alliance artificielle et contingente ! Mais oui, et qui ne peut être que contingente, dût-il naître tous les vingt ans un nouveau Wagner pour prêcher la vérité et la nécessité de l'art, de l'art qui n'a jamais été qu'une fiction et qu'un luxe intellectuel.

Vraiment un souffle de pédantisme passe par-

fois sur nous. On se lasse des choses simples et éternelles, et on les débaptise pour se donner l'illusion de leur changement. Les nouvelles doctrines musicales et trop souvent les œuvres qu'elles patronnent font ainsi beaucoup de bruit pour peu de chose.

« Sans doute l'Opéra, dit-on, peut vivre encore sur son fonds glorieux et suffire à qui ne cherche dans la musique qu'un passe-temps agréable ; mais il est clair que depuis longtemps il a donné tous ses fruits. Sa fécondité s'est lassée dans l'enfantement d'œuvres types, modèles du genre, qu'on s'efforce d'imiter, sans se flatter pourtant de les égaler ou de les surpasser. Le *Drame musical* au contraire, où la poésie et la musique, sans se disputer la préférence, s'étreignent fraternellement pour réaliser l'idéal d'un art supérieur, est une forme toute neuve, bien qu'elle ait déjà marqué son empreinte sur des œuvres d'une conception absolument géniale. Elle seule, nous semble-t-il, peut donner sa pleine expansion à l'esprit de réforme et aux tendances novatrices des musiciens modernes. »

Voilà donc la question nettement posée. Une

forme d'art est morte ; une autre vient de naître, et le théâtre qu'il s'agit de fonder en sera le berceau. Cette forme, c'est la forme wagnérienne, dans laquelle seront conçues les œuvres de l'avenir... Et voilà qu'en prétendant émanciper l'art vous l'asservissez ; vous croyez détruire des conventions et vous nous en imposez d'autres. Imprudents, qui dites à l'art : Tu seras ceci ou tu ne seras pas. Vous en appelez à tous les « esprits sincères et libres » ; mais les uns ne croiront pas à la nécessité de vos dogmes ; les autres en secoueront la tyrannie. Les esprits sincères et libres vous répondront que votre religion n'a point la promesse de l'éternité, que le génie souffle où il veut, qu'il n'a souci ni des formules ni des systèmes, et que la musique de l'avenir s'élèvera peut-être sur les bases du wagnérisme, mais peut-être aussi sur ses ruines. Peut-être avons-nous besoin en ce moment d'un grand mélodiste. Peut-être surgira-t-il un jour celui qui d'un revers de main déblaiera les notes accumulées, l'amoncellement des harmonies et ravira le monde avec des chants à peine accompagnés. Et si l'on est sage alors autour de lui, l'on ne dira pas qu'il vient pour tout détruire et tout régénérer ; que

rien n'était avant lui, et que tout sera désormais selon lui. On l'appellera le continuateur et non le contradicteur des maîtres du passé, et ses chefs-d'œuvre seront joués sur les bons vieux théâtres d'autrefois, comme les chefs-d'œuvre qui précédaient les siens, comme les chefs-d'œuvre qui les suivront.

Cet esprit de réforme, ces tendances novatrices dont on mène grand bruit, m'inquiètent. Je n'aime pas que des musiciens disent hardiment : Nous sommes à l'étroit dans les formes où se sont enfermés les Gluck, les Rossini, les Meyerbeer et autres. Les Gounod, les Thomas, les Reyer, les Saint-Saëns et les Massenet s'y enferment encore et ne réclament pas. Ils ne demandent pas, pour avoir du talent, un théâtre extraordinaire, et ne signent pas des manifestes en faveur de je ne sais quel art nouveau.

Dieu nous garde au moins d'entraver la création d'un nouveau théâtre de musique. Nous l'appelons de tous nos vœux ; mais ce théâtre, nous le voudrions peut-être un peu différent de celui qu'on nous annonce. La personnalité artistique de M. Lamoureux mérite l'estime et la reconnaissance universelles. Nul ne souhaite plus que nous

au chef d'orchestre éminent, au musicien convaincu et désintéressé, une glorieuse revanche de cet admirable *Lohengrin* lâchement livré aux bêtes, aux quelques bêtes qui l'ont dévoré.

On serait heureux de voir M. Lamoureux à la tête d'un théâtre lyrique, d'un théâtre libre, mais vraiment libre : non seulement de toute attache avec l'Etat, les cahiers des charges, et les musiciens officiellement brevetés qu'il impose ; mais libre aussi de toute attache avec certain parti et les musiciens qu'il impose également, sans brevet ceux-là. Je voudrais ne pas avoir à craindre, sous couleur de réforme et de tendances nouvelles, la création d'un théâtre lyrique par et pour un petit cénacle qui garde déjà pieusement la tradition, jeune encore par bonheur, de la musique prétentieuse et ennuyeuse. Qu'on y prenne garde, tous les incapables, tous les impuissants se disent des réformateurs, et ce qu'ils nomment nouveauté géniale n'est souvent que bizarrerie et excentricité.

Si donc il s'agit simplement d'un théâtre lyrique où l'on jouera les œuvres oubliées ou dédaignées par l'Opéra ou l'Opéra-Comique, où nous pourrons entendre *Alceste*, *Orphée*, *Armide*,

Fidelio, *Euryanthe*, *Obéron*, *Benvenuto Cellini*, *les Troyens*, *l'Otello* de Verdi, peut-être, avec l'aide du temps, le répertoire de Wagner, pour que le public français puisse enfin l'apprécier ; s'il s'agit d'un théâtre épris des jeunes talents et respectueux des vieux génies, d'un théâtre éclectique et hospitalier, sans abonnés blasés et inattentifs, sans ballet obligé au milieu de chaque partition ; s'il s'agit d'un théâtre assez riche pour faire de l'art et pas de commerce, d'un temple de plus à la religion universelle et éternelle, qu'il s'élève bien vite. Mais s'il s'agit d'un théâtre voué aux rites spéciaux de la foi qui se dit nouvelle, d'un théâtre de système et de combat ; s'il s'agit d'une chapelle consacrée à un schisme fanatique et intolérant, Dieu nous garde d'en voir poser la première pierre !

V

Le Drame Lyrique et *le Prophète*.

24 mars 1888.

Depuis quelque temps, le talent d'un très grand artiste, M. Jean de Reszké, a remis *le Prophète* en lumière et en honneur.

Vaguement tourmenté de désirs nouveaux, avide de nouvelles beautés, mais inquiet d'entendre, au nom d'un avenir obscur, attaquer et flétrir un passé qu'il admire et qu'il aime encore, le public a besoin qu'on le rassure de temps en temps, qu'on raffermisse sa foi dans les chefs-d'œuvre diffamés. Il a besoin qu'on lui dise : Ne soyez pas aveugles, mais ne soyez pas dupes. Aimez le progrès, mais craignez les révolutions.

Au fond, les doctrines qu'on vous prêche ne sont pas neuves; elles ont déjà reçu leurs applications. Le drame lyrique, ce fameux drame lyrique dont on vous rebat les oreilles, dont quelques théoriciens réclament le brevet, il est depuis longtemps dans le domaine public ; il existe, et le voilà. La convention, l'invraisemblance, depuis longtemps la musique de théâtre s'en est débarrassée; depuis longtemps elle a rejeté toute autre fiction que les fictions éternellement imposées à l'art par sa nature même. Beaucoup de mots sont creux, beaucoup de promesses vaines ; et les réformateurs du jour nous font l'effet de partir en guerre contre des moulins à vent.

Essayons de montrer brièvement (le détail exigerait un volume) que *le Prophète* n'est pas un opéra *vieux jeu*, qu'il n'est pas, selon la définition maintenant courante, un compromis séduisant entre le théâtre et le concert. Tâchons de faire voir qu'il répond aux exigences soi-disant nouvelles, et que Meyerbeer, il y a quarante ans (s'il s'agissait des *Huguenots*, nous dirions cinquante), connaissait et pratiquait des lois qui ne sont pas d'hier.

Nous ne prétendons pas que la forme meyer-

beerienne, dont *les Huguenots* et *le Prophète* sont les deux spécimens les plus magnifiques, que cette forme soit définitive, et ne doive ni changer ni s'embellir. Il serait insensé d'engager l'avenir, encore plus de le défier. Nous ne conseillons pas davantage d'imiter Meyerbeer, car toute imitation est stérile, et là où il n'y a pas d'originalité il n'y a pas de beauté.

Il nous semble seulement que la conception de Meyerbeer reste encore aujourd'hui la plus voisine de la perfection, la plus complètement d'accord avec la beauté musicale et la vérité dramatique dont on cherche tant la conciliation. L'opéra-concert ! Mais ce n'est pas celui de Meyerbeer, c'était celui de Mozart, et depuis Mozart l'opéra italien, celui de Donizetti, de Bellini, de Rossini jusqu'à *Guillaume Tell.* Et loin de nous la pensée de le mépriser tout entier, cet opéra de nos pères, de renier les charmantes inspirations des maîtres d'Italie, d'ôter surtout, ne fût-ce qu'un rayon, au front du maître adorable entre tous.

L'auteur de *Don Juan* est le plus grand des musiciens, à moins que ce ne soit l'auteur de *Fidelio :* et pourtant, *Fidelio* et *Don Juan*, chefs-d'œuvre de musique, ne sont pas, ou ne sont plus

des chefs-d'œuvre de théâtre. Le grand Gluck lui-même, le créateur de l'opéra ou du drame lyrique, n'a pas laissé d'œuvre qui réponde aujourd'hui comme *le Prophète* à l'idée du théâtre musical moderne. Je ne vois que le *Freischütz* et les deux premiers actes de *Guillaume* qui égalent au point de vue dramatique (ils les dépassent peut-être au point de vue musical) les chefs-d'œuvre de Meyerbeer. Quant à Wagner, il n'y a point entre lui et Meyerbeer d'abîme franchi, comme entre Meyerbeer et ses devanciers.

Après *le Prophète*, ni dans *Tristan*, ni dans la *Tétralogie*, nous ne saurions saluer la rénovation ou la création d'un genre artistique. Nous appelons bien *Lohengrin* un chef-d'œuvre ; dans toutes les partitions de Wagner nous admirons des pages, des actes même incomparables, des découvertes géniales d'orchestration et d'harmonie, des découvertes aussi de sentiment et de mélodie (on n'est un grand homme qu'à toutes ces conditions) ; mais la supériorité de la conception générale, nous ne pouvons la reconnaître.

La nouvelle alliance de la musique et de la parole, des œuvres comme *le Prophète* l'avaient

déjà scellée. Déjà dans *le Prophète* on en avait fini avec les séries de romances, de duos, de trios reliés entre eux par un récitatif insignifiant ; avec le défilé des personnages qui chantaient des airs inutiles, avec les interruptions du drame pour les besoins des virtuoses, avec les scènes que rien ne rattache entre elles, en un mot avec les abus à corriger.

Le Prophète ! Il n'y a peut-être pas dans ces cinq actes un seul manquement de la musique à la poésie, un seul empiètement de la poésie sur la musique. Quelques exemples témoigneront de cet admirable équilibre entre les deux éléments du drame musical.

D'abord le songe du second acte. Il y avait là une belle occasion pour un air classique et poncif. Voyons si Meyerbeer a suivi les vieux errements. Qu'est-ce que ce début mystérieux ? Une esquisse de la marche du sacre. Puis, sur un dessin des violons, sur leur trame vaporeuse, se pose une phrase de flûtes graves, de flûtes sacrées. C'est le chœur des enfants qu'un jour on entendra dans la cathédrale. Voilà tout un avenir dans le mirage d'un songe, et la synthèse d'un opéra dans une ritournelle. Meyerbeer, homme

de théâtre avant tout, fut aussi un grand mélodiste ; cette ritournelle le prouve. Tout à coup elle s'interrompt ; les souvenirs reviennent et le jeune homme, qui revoit son rêve, commence à le raconter. On ne peut, hélas ! citer que des mots ; que la mémoire du lecteur se rappelle les notes. *Sous les vastes arceaux d'un temple magnifique !...* Quelle profondeur ! *J'étais debout...* Quelle autorité ! *Et du bandeau royal mon front était orné.* La phrase musicale s'arrondit comme le cercle d'un diadème. Puis les images se troublent : sur le pavé du temple ont flamboyé des signes de mort : *Malheur ! Malheur à toi !* L'orchestre, tout à l'heure liturgique et pieux, unanime dans le cantique et la prière, se désagrège et s'effondre. Le rythme se désarticule, chancelle en triolets de timbales, éclate en hurlements de cuivre. Ah ! la poésie et la musique, comme les voilà unies ! Quelle alliance, et pourtant quelle liberté ! les ondes sonores débordent. Le roulis des instruments à cordes ébranle le trône et l'emporte avec les mots eux-mêmes : *il a tout emporté !* Alors sur un âpre trémolo d'altos et de violons mordent des dissonances rudes, des sifflements de flûtes et hautbois d'une

acuité sinistre. La phrase implacable avance, monte de note en note avec des appuis chromatiques terribles : *Qu'il soit maudit, maudit !* Et tout à coup, de ce fracas sublime il ne demeure plus qu'un grondement sourd, l'écho et comme la fumée d'une gigantesque ruine ; du fond de l'abîme monte la parole de miséricorde et sur le mot *clémence* répété pour la troisième fois tout s'épanouit et s'éclaire.

Que dites-vous de cette « *romance* » ? Il n'y a rien de plus vrai, de plus beau ; il n'y a nulle part une scène plus grande et plus sobre à la fois, où poésie et musique s'étreignent plus étroitement. Là serait peut-être le dernier mot de l'art lyrique, si jamais l'art disait ce mot-là.

Si nous poursuivons, quel autre autre exemple allons-nous être forcé de prendre, par la logique même de la partition, par l'admirable économie d'une œuvre où tout se tient et se commande ? Le tableau de la cathédrale, c'est-à-dire le développement, l'épanouissement du songe. Quand on passe du second au quatrième acte, le sujet ne change pas, il ne fait que s'agrandir ; l'arbre est sorti de la graine.

Un acte qui marche sans détours ni retards,

sans digressions musicales, ni hors-d'œuvre vocaux ; d'où nul détail ne se puisse détacher sans compromettre l'ensemble, cet acte, le voilà. Le voilà, pareil à ces temples primitifs, faits de blocs énormes, et si bien ajustés que l'œil ne saisit pas la ligne de leur adhérence. Meyerbeer a très justement observé la relation entre le sujet du tableau : la reconnaissance de Jean par Fidès, et le décor, c'est-à-dire les offices et les cérémonies. Ce quatrième acte est toute une église en musique. La marche vient d'abord, premier motif du songe, du songe aujourd'hui réalisé. Les anabaptistes l'avaient bien promis à Jean, ce jour glorieux, et les chants entendus en rêve retentissent réellement à ses oreilles. Voici le *Te Deum* et l'imprécation de Fidès. Est-ce encore une romance, cela ? On ne donna jamais plus de valeur et d'expression respective à deux sentiments diamétralement opposés, mais réunis par cette conciliation des contradictoires chère à Hegel, qui est l'une des plus précieuses facultés de la musique. Et c'est de pareils ensembles que l'école nouvelle voudrait systématiquement se priver ! C'est au nom de la vérité qu'on proscrirait la simultanéité des chants, quand ce concert de

bénédictions et d'anathèmes montant à la fois vers Dieu n'est autre chose que la vérité elle-même, saisie d'un seul coup dans toutes les âmes d'une foule !

Dédaignera-t-on aussi le chœur des enfants, triple merveille mélodique, symphonique et dramatique, chef-d'œuvre de grâce et de puissance? Au point de vue purement musical, ce chant est exquis, et dans je ne sais quelle fantaisie d'autrefois sur *le Prophète* jugé par Mozart ressuscité, j'ai vu sans étonnement que ce chœur avait beaucoup plu au maître allemand. Mozart eût aimé ce cantique naïf, très simple à dessein pour être aisément retenu par de jeunes mémoires, chanté par des bouches enfantines. Jusque dans l'accent des mots répétés : *Le voilà !* se trahit quelque vulgarité de petits écoliers plébéiens. Les enfants seuls d'abord chantent la première phrase. Elle se développe et s'achève. Puis les deux coryphées entonnent tour à tour un verset qui rappelle de très près un motif du *Messie*.

Et alors, au mouvement qui se fait dans la foule, à l'intervention des voix du peuple, à la houle de l'orchestre, on sent que là-bas, près de l'autel, les rites sont accomplis, les onctions

saintes achevées, que le héros revient et qu'on va le voir. Le cantique royal s'élargit, se soulève ; il prend des dimensions colossales. Les trombones, les orgues le rythment d'accords foudroyants, le soutiennent au milieu de contre-chants gigantesques. Du pavé jusqu'aux nervures des voûtes, toute la basilique est ébranlée, et dans un rayonnement, dans une gloire d'harmonies et de sonorités le Prophète paraît. Ce n'est pas là un ténor qui vient chanter son air ! Il murmure quelques paroles seulement sur un arpège d'orgue qui termine le chœur et commence en même temps la scène suivante.

Ainsi nulle interruption, nulle halte. Tous les morceaux s'emboîtent les uns dans les autres. *Je suis le fils de Dieu ! — Mon fils*, réplique Fidès avec une instantanéité foudroyante.

Musique de concert, n'est-ce pas ? Où trouvez-vous, dans l'art nouveau pareil coup de théâtre, une explosion aussi inattendue, suivie d'un plus morne silence, et, dans la foule, d'un tel émoi, d'une telle attente : *Son fils... son fils !* L'étonnement, le scandale gagnent de proche en proche, rapidement, comme le feu.

Je ne crois pas que dans *Siegfried* ou dans

Tristan l'action, surtout une action comme celle-ci, marche jamais de cette allure.

Dans tout le finale, pas une mesure de trop, pas un détail oiseux, pas une atteinte à la logique des idées et des sentiments, à la vérité de l'expression. Wagner, disions-nous, a beaucoup découvert dans le domaine de l'instrumentation. Mais ici déjà, que d'intentions heureuses, comme ces trois notes de hautbois en détresse, qui deux fois répondent à la phrase de Fidès : *Un seul instant te presser dans ses bras !* Avant l'exorcisme, quelles intonations singulières, caractérisant les effluves d'un magnétisme mystérieux ! Wagner pourrait bien s'être souvenu, dans le prélude de *Lohengrin*, des deux accords d'instruments à vent qui précèdent la phrase : *Que la sainte lumière*. Ah ! l'orchestre de Meyerbeer ! on le méconnaît. Quand Jean va poser sur le front de Fidès sa main impie, quand le fils et la mère se regardent avant d'oser se parler, l'orchestre, lui, parle, et dans l'effusion des violoncelles se répand toute la tendresse de ces deux âmes encore muettes.

A la question de Jean : *Tu chérissais ce fils*, (quelle mélancolie dans cet accent d'un fils parlant de lui-même à sa mère comme d'un mort !)

à cette question, l'orchestre répond avant Fidès, l'orchestre lui dicte, à la pauvre femme, ces quelques notes brisées : *Si je l'aimais!* L'orchestre encore devance Jean quand vient le moment de tout oser : *Si je suis son enfant, si je vous ai trompés!* c'est l'orchestre qui se déchaîne, qui de son torrent impétueux entraîne le héros. Maintenant la mère s'est redressée. Sa colère et son angoisse, le *Te Deum* des prêtres, les acclamations de la foule à qui le miracle a rendu la foi et l'enthousiasme, tout cela se mêle dans un finale qui ressemblerait à quelque fresque immense, si les fresques avaient jamais cette vie et cette couleur.

Après un acte pareil, vienne un musicien qui trouve l'arrivée du Cygne au premier acte de *Lohengrin;* qu'on l'admire et qu'on le glorifie comme un continuateur de génie; mais comme un créateur, non pas. Le drame lyrique existait avant lui.

Trop de faits dans Meyerbeer, dit-on encore; trop de musique historique ou locale. L'art nouveau choisit des sujets plus simples, quelques sentiments primitifs et rien de plus. Meyerbeer ne savait que bâtir ce que les rapins appellent

une « grande machine ». Il voulait de la couleur locale, une époque ou un pays, des nonnes qui reviennent danser la nuit dans leur cloître en ruine, ou la Renaissance et le vieux Paris, ou des terres lointaines et des rites étranges sous un ciel d'Orient.

Oui, Meyerbeer voulait tout cela, mais il suffisait à tout cela. Il maîtrisait, il rassemblait dans sa forte main ces éléments divers; mais jamais il ne perdait de vue le grand pouvoir et le grand devoir de la musique : l'expression des sentiments. Les détachât-on de leur cadre, Fidès et Jean resteraient deux figures achevées. L'homme qui a tracé ces deux caractères n'était pas un faiseur de mélodrames en musique, un brosseur de décors; c'était un grand peintre de portraits, de portraits-types, généraux et humains.

Qu'il y aurait à dire, de ce chef, sur l'*arioso* de Fidès : *O mon fils!* sur cette âme de mère (et quelle mère!) tout entière révélée en deux pages.

Qu'on ne s'y trompe pas, que les cantatrices surtout ne s'y trompent pas. Il s'agit d'abord ici d'un remerciement fier, d'une approbation à l'enfant qui vient de faire son devoir. Fidès est une mère de la Bible; son fils chantera

un jour, comme le jeune David, un hymne au Dieu des armées. Cette nuance s'accuse surtout à la fin de l'*arioso : Que vers le ciel s'élève ma prière !* Mais il s'agit aussi d'un remerciement tendre. Quelle gratitude dans le dessin des violoncelles ; dans les réponses des flûtes et clarinettes, quelles larmes ! celles qu'on verse après un péril conjuré. *Tu viens... hélas !... de donner... pour ta mère !* Le rythme haletant, les mots entrecoupés expriment bien la détente de l'âme, les battements encore mal apaisés de cette pauvre poitrine maternelle oppressée par l'effroi de la mort, et surtout par l'attente de ce qu'allait résoudre son enfant.

L'homme qui a écrit cet *arioso* et l'acte de la cathédrale a su rendre en musique les plus fines nuances du sentiment comme les plus grands coups de théâtre. Il a été le musicien du cœur autant que de l'action. Tout ce que nous demandons aujourd'hui, il nous l'a donné, et s'il était de ce monde personne encore ne serait de taille à lui arracher l'aveu de Dante : *Ecce Deus fortior me !*

Allez entendre *le Prophète ;* regardez, écoutez le chef-d'œuvre que de pauvres interprètes avaient laissé tomber, qu'un grand artiste relève. Et, par

ce temps d'orgueil et de folie, aux hommes, fût-ce aux grands hommes, qui se vantent d'avoir enfoncé les portes de l'art, répondez hardiment : elles étaient ouvertes depuis longtemps, et toutes grandes [1].

1. Lors de l'apparition de cet article dans le *Figaro*, un de nos plus éminents confrères, qui en veut particurement à Meyerbeer, et qui nous en veut un peu d'aimer et de défendre l'auteur des *Huguenots*, nous a reproché d'éclaircir, à nos heures, disait-il, « des points d'histoire « curieux, en découvrant par exemple que Wagner, dans « son *Lohengrin*, a plagié *le Prophète*, écrit quelques « années plus tard. Déjà ! comme s'écriait Hervé, en enten- « dant annoncer Molière dans les salons de Chilpéric ! »

Nous en sommes bien fâché pour le confrère en question, mais c'est lui qui se trompe. *Le Prophète* a été représenté (la date de la représentation, tout est là !) en avril 1849; *Lohengrin*, en août 1850. Voilà tout ce que veut répondre le critique de la *Revue du Monde où l'on s'ennuie*, comme nous appelle notre honorable contradicteur, au critique du *Journal du Demi-Monde où l'on s'amuse*.

VI

Théatre de la Monnaie de Bruxelles : *Jocelyn*, opéra en 4 actes, tiré du poème de Lamartine, paroles de MM. A. Silvestre et V. Capoul, musique de M. Benjamin Godard (1). — *La Gioconda*, opéra en 4 actes, paroles de M. Gorris, traduction de M. P. Solanges, musique de Ponchielli. — Concerts du Conservatoire de Bruxelles. — Théatre de l'Opéra-Comique : Reprise de *Madame Turlupin*, opéra-comique en 2 actes, de MM. Cormon et Grandvallet, musique de M. Ernest Guiraud.

1er avril 1888.

Ni cet excès d'honneur, ni cette indignité. — L'on a dit de *Jocelyn* trop de bien et trop de mal. L'œuvre de M. Benjamin Godard n'est sans doute ni *Don Juan*, ni *Guillaume Tell*, ni *Lohengrin*, ni *Carmen ;* mais ce n'est pas non plus... ici, ne nommons personne. « Que *Jocelyn* réussisse ou tombe. écrivait-on dès avant la représentation,

(1) *Jocelyn* a été représenté en octobre dernier à Paris, au Théâtre-Lyrique de M. Senterre. M. Capoul a chanté le principal rôle.

une chose est certaine : c'est qu'il n'y aura ni une pensée de plus ni une pensée de moins dans le monde. » Une pensée de moins ! On ne voit pas trop comment une œuvre nouvelle enlèverait une pensée au monde. Mais une pensée de plus ! Excusez du peu, dirait le vieux maestro. Des pensées de plus, en art, il en éclôt trois ou quatre par demi-siècle à peine, et, pour en avoir une seulement, il ne faut rien que du génie. Or si quelqu'un a eu chez nous, depuis Bizet, le génie, si quelqu'un a trouvé une pensée de plus, celui-là encore ne le nommons pas, de peur d'offenser les autres.

Sans doute, l'œuvre de M. Benjamin Godard n'est pas une révélation. Elle n'apporte pas un verbe nouveau, et quelquefois même elle s'en tient trop à l'ancien. On rencontre là du Gounod, du Massenet ; mais on y rencontre aussi du Godard, du médiocre et du bon. Car il y a du bon Godard ; il y en avait beaucoup dans *le Tasse*, dans la *Symphonie légendaire ;* il y en a encore dans *Jocelyn*, surtout dans les deux derniers tableaux. Ceux-ci laissent une impression excellente, contre laquelle un jugement général, pour rester équitable, doit un peu réagir. Il faut en appeler de notre

émotion finale à l'ensemble de nos souvenirs.

Il était à la fois inutile et imprudent de faire de *Jocelyn* un livret d'opéra. D'abord, c'était mettre en musique de la musique même. Les beaux vers, surtout ceux de Lamartine, ont leur rythme, leur cadence, leurs harmonies, qui se suffisent. Quand on est, je ne dis pas Niedermeyer, mais Gounod, on peut chanter une ou deux strophes de Lamartine; tout un volume, non pas. Et quel volume! Peut-être dix mille alexandrins, un fleuve, un débordement de poésie, un poème avant tout riche, luxuriant, enveloppant le ciel, la terre et l'homme de ses gigantesques rêveries. Alfred de Vigny, je crois, appelait *Jocelyn :* quelques îles de poésie noyées dans un océan d'eau bénite. — Il ne l'avait pas compris. Rien au contraire n'est moins que *Jocelyn* dévot ou clérical au sens mesquin des mots. Rien n'est moins un poème de curé ou de sacristie. La religion de *Jocelyn* est la religion la plus haute et la plus héroïque. Lamartine a écrit sur la première page le mot Ψυχή, *âme*. C'est là, en effet, l'histoire d'une âme, et d'une grande âme. On suit tout le long du livre le développement, l'embellissement de cette âme, que la souffrance et le sacrifice emplissent peu à peu de ten-

dresse et de compassion, que la douleur forme à la vertu. Mais *Jocelyn* n'est pas seulement un poème d'âme. C'est aussi l'un des plus magnifiques parmi les poèmes de la nature, ouvrant au dehors et au dedans un horizon infini, dévoilant à la fois toutes les cimes des Alpes et le cœur meurtri d'un pauvre prêtre de village. A ce double point de vue, moral et descriptif, la tâche était trop lourde pour un musicien.

L'abondance, la simplicité et la grandeur, ces beautés du poème, manquent à l'opéra. Celui-ci paraît un peu bref, cherché et petit. On emporte du théâtre l'impression d'un *Jocelyn* réduit et étriqué. Aussi, pourquoi cette manie actuelle de transformer des œuvres qui, dans leur forme primitive, sont parfaites ou peu s'en faut? Aujourd'hui, tout se met en opéras : *la Dame de Monsoreau* et *Jocelyn*, également impropres, bien que par des raisons différentes et des mérites inégaux, à cette métamorphose. A quand *le Tour du monde* ou *la Légende des siècles?* Et puis, drames et poèmes épuisés, à quand les tableaux et les statues? Toutes les formes de l'art ne conviennent pas au même sujet, et l'on risque, à ce jeu, de brouiller les Muses; elles sont sœurs, mais pas à

ce point. On nous citera peut-être des exemples de transformations heureuses, glorieuses même : *Faust*, *Roméo*, *Otello*. Mais au moins c'étaient là des pièces, et non des poèmes; de plus, des pièces étrangères; et puis Gounod et Verdi approchent peut-être plus de leurs modèles que M. Benjamin Godard du sien.

De *Jocelyn*, les librettistes ont extrait surtout les faits, et les faits dans *Jocelyn* ne sont, au point de vue esthétique, que des accessoires. La mort du père de Laurence et l'adoption de celle-ci par Jocelyn ne nous importent guère ; ce qui nous importe, ce sont les cent pages qui suivent, consacrées à peindre l'amitié fraternelle des deux jeunes gens, leur piété mystique, toutes leurs pensées enfin, et leurs sentiments en pleine nature. Bien plus que la découverte même du sexe de Laurence, les sentiments de Laurence et de Jocelyn après cette découverte délicieuse et terrible nous intéressent et nous émeuvent. Là était le point délicat et attirant ; là se pressent dans le poème les beautés essentielles. Beautés singulières, que la musique devait approcher avec réserve, avec pudeur, mais qu'elle pouvait comprendre et peut-être embellir encore. Elle pouvait,

sous le voile de l'amitié, suivre la mystérieuse éclosion de l'amour, et puis noter les nuances passionnées et douloureuses de cet amour naturellement offert et surnaturellement refusé. Avant la découverte, — la découverte même, — après la découverte, — voilà les trois phases psychologiques faites pour séduire un musicien, quitte à le perdre. Succès douteux, peut-être impossible, mais du moins tentative originale. Les auteurs n'ont pas compris, ou pas osé; ils sont restés à côté du sujet, traitant, au lieu du fond, les épisodes; les faits plus que les sentiments. Ils ont mis en scène le mariage de la sœur de Jocelyn, la fuite des proscrits dans la montagne, la mort du père de Laurence, l'exécution de l'évêque, et ce déplacement de l'intérêt, cette altération des valeurs, justifie un reproche déjà fait à l'ouvrage : tout ce qui devrait y être long est court.

La facture musicale de *Jocelyn*, disions-nous, n'a rien de bien original; elle rappelle souvent celle de Gounod et celle de M. Massenet. Le premier chœur (la noce de Julie) n'est pas sans analogie avec certain petit chœur d'*Hérodiade*. Gounod est derrière plus d'une page, derrière plus d'une phrase, celle-ci, par exemple : *Anges*

du Tout-Puissant, couvrez-la de votre aile! (voir *Roméo* et *Mireille*); celle-ci encore, chantée à l'unisson par Jocelyn et Laurence : *De tous les noms sacrés dont sur terre on s'adore.* La romance-berceuse : *Dors en paix, doux enfant!* du Gounod encore. Du Gounod, les progressions, les phrases qui se répètent et montent par étages, et les accompagnements syncopés. Du Gounod toujours, mais poussé au tragique, la scène de la Révolution, qu'on a plaisamment appelée une kermesse de la guillotine.

La tendance allemande s'accuse beaucoup moins chez M. Godard. Le *leitmotiv* n'y est pour ainsi dire pas employé ; un peu seulement au dernier tableau, et d'une main très légère. M. Godard n'a pas de système, et il a raison. Quant à l'orchestration, elle ne nous a paru ni bonne ni mauvaise, seulement trop bruyante parfois, avec un goût immodéré des harpes.

Le premier tableau ne dépasse pas une moyenne agréable. Il pourrait avoir pour épigraphe ces deux vers :

De ma sœur et d'Ernest cette sainte journée
A, dans la main de Dieu, mêlé la destinée.

Heureusement, dans l'opéra, Ernest s'appelle l'Epoux; cela fait mieux. La phrase de remerciement aux invités est élégamment tournée. Le petit chœur de noces, le chœur des jeunes filles, petit aussi, tout cela ne déplaît point. Le duo de Jocelyn et de sa mère, l'air de Jocelyn, ne sont guère que convenables. Un air honnêtement fait, avec des rythmes et des tonalités variés, pâlit auprès du récit de Lamartine, auprès de cette dernière promenade, la nuit, dans l'enclos bien-aimé, de cet adieu poignant à la terre du jardin, aux eaux de la source, aux colombes du toit. Ici comme presque partout, les librettistes ont respecté les vers de Lamartine. Respect pieux pour le poète, mais dangereux pour le musicien.

Rien dans le second tableau : un faible prélude où flûtes, hautbois et autres instruments champêtres gloussent en vain sans jeter sur l'orchestre une teinte vraiment pastorale. Aux paysages de Lamartine, il faudrait la musique de Rossini, un peu du premier acte de *Guillaume*. M. Godard leur consacre un chœur médiocre, plus un *duetto* de pâtres inférieur à la chanson de *Sapho,* qu'il rappelle : *Broutez, broutez mes chèvres!* Et puis, il sent le hors-d'œuvre, ce petit duo. Autrement

nécessaire est dans le poème la scène du jeune homme et de la jeune fille, spectacle d'amour fait pour redoubler dans le cœur et les sens de Jocelyn les troubles et les désirs nés de la solitude. En résumé, toute cette partie de l'œuvre, y compris le massacre du vieux monsieur, ne renferme que des banalités musicales et dramatiques.

Mieux vaut le tableau suivant, au moins le début de ce tableau. L'entr'acte est beaucoup plus alpestre que le précédent. Les larges accords tenus et balancés donnent la sensation de grands souffles, de grandes vagues de vent, tranquilles et fortes, qui passeraient sans obstacles au-dessus des sommets. Cette belle page d'orchestre en rappelle un peu une autre que naguère nous avions trouvée belle aussi : *la Cathédrale* de la *Symphonie légendaire*. Le réveil de Laurence est encore à noter : deux strophes courtes, vibrantes, avec une certaine étrangeté, une sorte d'effarement qui ne messied pas. Mais maintenant, là où l'on était en droit de compter le plus sur lui, le musicien se dérobe. Quand vient l'évanouissement de Laurence, et la révélation de ce que nos pères eussent appelé ses charmes ou les attributs de son sexe, devant cette apparition foudroyante de la

beauté et de l'amour, d'un amour à la fois souhaité et défendu, devant ce double assaut livré à l'âme de Jocelyn par la joie et l'épouvante, rien ou presque rien : un cri pareil à tous les cris et un maigre duo qu'un pauvre unisson termine. Pourtant ils étaient beaux à chanter, ces jours d'amitié, puis ces jours d'amour. Il eût été beau de trouver la musique de cette pure, de cette idéale poésie, d'égaler à la fois la hardiesse et la chasteté de ces récits. Il y avait là des trésors de sentiment, et des trésors nouveaux. Quel dommage qu'on ne les ait pas découverts!

La grande scène de la prison, entre Jocelyn et l'évêque, voulait du musicien autant d'éloquence que les scènes précédentes voulaient de poésie. Qu'on la relise dans Lamartine pour voir quelles foudres lançait au besoin ce poétereau de femmes, ce chantre de cascatelles et de rossignols, comme disent aujourd'hui quelques jeunes pédants. Jamais fanatisme plus odieux n'a tenu plus sublime langage. Quels discours sur ces lèvres et quelle flamme de bûcher dans ces yeux! Du haut de quel dédain le vieillard qui va mourir regarde nos passions humaines! A quel misérable prix il estime nos plus précieuses amours! Le lecteur même est

près de céder à ses paradoxes sacrés, de subir comme Jocelyn sa brutalité sainte. Dans ce duo si difficile par sa violence et par sa grandeur, le musicien n'a réussi qu'à demi. Le style, toujours soutenu, s'élève parfois, comme à ces mots : *Demain j'entonnerai l'hosanna triomphant!* Souvent le mouvement est juste et la phrase bien jetée; mais souvent aussi l'un et l'autre traînent, ici, par exemple: *Je vais vous consacrer sur le bord de la tombe.* Décidément, *Jocelyn* pourrait bien être tout à fait inabordable à la musique.

Le tableau populaire autour de la guillotine fait grand honneur au sens pittoresque des directeurs, à leur entente de la scène : voilà bien la rue sur le théâtre, les physionomies et les voix de la canaille. Mais de la musique j'attendais mieux. Les différents refrains révolutionnaires : *Carmagnole*, *Ça ira*, et quelques autres, se succèdent et se juxtaposent au lieu de se fondre; c'est de la polyphonie, mais de la symphonie, non pas. Quelques bons détails cependant, entre autres une courte prière de femmes à genoux sous la bénédiction du condamné.

Patience ! voici les dernières pages de la parti-

tion, les meilleures. Dans la grotte des aigles, où nous ramène le sixième tableau, Laurence abandonnée chante un *lied* charmant : *Dors en paix, mon amour*, une page toute pleine de tendresse et d'inquiétude. Voilà une phrase distinguée et expressive, rehaussée par des contre-chants d'orchestre, et délicieusement terminée sur le doux reproche : *Oh ! pourquoi s'en est-il allé !* Au théâtre, cet air semble seulement pris un peu vite. Plus lent, on lui trouverait peut-être encore plus de grâce et de mélancolie.

La rue maintenant, à Paris, sous les fenêtres de Laurence, éclairées par les lustres d'une fête. Jocelyn, caché dans l'ombre, pleure, et des jeunes gens franchissent en chantant le seuil de la maison. Jolie valse et surtout jolie gavotte dialoguée par les groupes d'invités. Il y a bien quelque chose d'un peu désagréable à *voir* un ecclésiastique faire le guet sous le balcon d'une dame ; mais sauf ce petit malaise, on prend grand plaisir à toute la scène. Laurence paraît à la croisée entr'ouverte, et pour une fois qu'une femme vêtue de blanc s'accoude à son balcon sans redire la chanson de Marguerite, cela vaut bien qu'on s'en félicite. Laurence ne se se souvient que d'elle-

même et, d'une voix triste, elle redit son chant de la montagne. Jocelyn va courir vers elle ; mais une cloche tinte dans le voisinage. Alors, avec une belle phrase douloureuse il s'enfuit, tandis que reprennent dans la maison les refrains joyeux. Toute cette scène est excellente, pleine de mouvement et de poésie.

La scène suivante et dernière mérite qu'on pardonne beaucoup aux faiblesses signalées le long de l'ouvrage. C'est bien finir que de finir ainsi. Dans le hameau de Valneige, un matin de Fête-Dieu, la procession passe devant le reposoir. Pâle et défaillante, assise sur le seuil de sa chambre ouverte au soleil du printemps, Laurence mêle sa voix aux cantiques. Le chœur est simple, empreint d'une piété villageoise ; les plaintes de Laurence le coupent à propos avec de lointains rappels des mélodies d'autrefois ; bonne déclamation et bon orchestre ; peu de notes et beaucoup d'expression. — La procession a disparu, et la pauvre fille qui va mourir fait appeler le prêtre. Pendant qu'on le cherche, seule et les yeux déjà voilés, elle murmure une prière tout à fait belle. Voilà la musique que nous demandions au musicien de *Jocelyn*, la musique des senti-

ments, la musique où se dessine un caractère, où chante une âme. Voilà Laurence tout entière, avec ses regrets et ses remords, avec son humilité de pécheresse, avec sa douceur de femme et sa détresse de mourante. Toute sa vie, sa pauvre vie, achève ici de se briser et s'exhale en une dernière demande de miséricorde et d'amour. Cette courte prière dit tout ce qu'il fallait dire : elle tremble, elle adore et elle supplie.

Le duo final renferme quelques mesures d'ensemble dont la banalité dépare un peu cet épilogue ; on le voudrait sans tache. Mais la tache est légère : chaque phrase de Laurence a l'accent le plus juste et le plus pénétrant. Laurence s'éteint sans cri, avec grâce et avec douceur, redisant toujours plus bas, toujours plus humblement : *Seigneur, votre nom soit béni !* A la passion ranimée de Jocelyn, elle ne répond que par une tendresse déjà presque divine. Les grands accords de la grotte des aigles reviennent planer au-dessus de la jeune femme comme pour lui apporter un dernier souffle de l'air pur autrefois respiré ; sur les marches de l'autel, elle s'incline et meurt. Très loin se perd l'écho des cantiques, et Jocelyn murmure encore la phrase, bien amenée cette

fois et très attendrissante : *Anges du Tout-Puissant, couvrez-la de votre aile !*

Ici, véritablement, la musique n'a pas été indigne de la poésie, et l'on peut espérer de M. Benjamin Godard une œuvre dont l'ensemble vaudra la fin de celle-ci.

Le théâtre de la Monnaie offre à nos compositeurs une hospitalité tout artistique : un chef d'orchestre et un orchestre excellents ; des choristes stylés qui jouent, qui chantent, et chantent juste, en mesure et avec des nuances (triple merveille) ! enfin des interprètes consciencieux et intelligents comme M. Engel (Jocelyn) et M. Seguin (l'évêque). Quant à Mme Caron, nous l'avons retrouvée avec joie ; elle a plus de voix et de talent que jamais. Elle a toujours sa grâce noble « et même un peu farouche, » la poésie des attitudes et la poésie du chant. Elle a dit et joué le dernier acte surtout avec une sobriété et une intensité d'expression admirable. Elle a été humble, et triste, et attendrissante. Une aussi grande artiste mérite que nous allions à elle, en attendant qu'elle revienne à nous.

Jugez de l'éclectisme des Belges : l'an dernier ils ont entendu *la Valkyrie ;* cette année-ci, *la*

Gioconda. *La Gioconda* est l'œuvre — on dit en Italie : le chef-d'œuvre — d'un musicien mort il y a quelques années, Amilcare Ponchielli. Le livret est une imitation de la pièce de Victor Hugo : *Angelo, tyran de Padoue*. Vous vous rappelez ce gros mélodrame empathique, sa préface apocalyptique et pontificale, son style à panaches et des phrases comme celle-ci : « Eh bien ! si peu que je sois, j'ai eu une mère. Savez-vous ce que c'est que d'avoir une mère ? En avez-vous eu une, vous ? » Ou encore celle-ci : « Il faut toujours qu'un Malipieri haïsse quelqu'un. Le jour où le lion de Saint-Marc s'envolera de sa colonne, la haine ouvrira ses ailes de bronze et s'envolera du cœur des Malipieri ! » Quant au sujet, il s'agit d'une rivalité de grande dame et de courtisane, où celle-ci naturellement a le beau rôle et sacrifie son amour et sa vie pour sauver la vie et les amours de la grande dame, qui avait elle-même sauvé la vie à la mère de la courtisane. Tout cela se passe à Padoue, au bord de la lagune vénitienne, en plein appareil littéraire et scénique du romantisme le plus échevelé : avec sbires, portes secrètes, échafaud et cercueil préparés pour une femme de podestat. On récite des

tirades effrayantes sur le Conseil des Dix ; on marche dans les murs, et il y a du monde dans les dressoirs.

Les musiciens d'Italie ont toujours aimé le théâtre de Hugo : son éclat extérieur et factice, ses contrastes violents, ses situations fortes et fausses. Tout cela prête à une musique un peu grosse, un peu voyante, sans beaucoup de dessous ni de profondeur, à des effets souvent dramatiques, plus souvent mélodramatiques et vulgaires.

La vulgarité, voilà aujourd'hui le défaut national de l'Italie, comme l'obscurité est celui de l'Allemagne ; voilà notamment la tare de *la Gioconda*. Beaucoup d'idées, oh ! des idées en foule, mais presque toutes mauvaises. Le génie italien trouve toujours quelque chose à chanter, et prend tout ce qu'il trouve, sans choix ni contrôle. Je ne sais guère d'opéra vraiment italien, sauf les deux derniers chefs-d'œuvre de Verdi : *Aïda* et *Otello*, qui ne soit un exemple de cette déplorable facilité, de cette abondance et en même temps de cette pauvreté.

Décidément il y a en art bien peu d'écoles ; il y a de grands hommes, dont les imitateurs ne comptent guère. Rien de moins intéressant que

les sous-Gounod, les sous-Wagner ou les sous-Verdi, grosse ou fausse monnaie d'une pièce d'or. *La Gioconda* est conçue et exécutée selon toutes les règles italiennes ; la forme y est, ou plutôt la formule ; mais le fond manque. De la mélodie partout, mais commune, et, qu'on nous passe le mot, canaille ; du mouvement, ou des mouvements brusques et grossiers, de vilains gestes ; de l'accent, mais celui du faubourg ; de l'émotion mélodramatique ; une sorte d'opéra de boulevard, le produit d'un art qui serait à la musique de théâtre ce qu'est à la peinture la chromolithographie... Et cependant tous ces gros défauts n'excluent pas certaines qualités un peu grosses aussi, mais réelles : l'entente de la scène, la spontanéité, parfois la justesse de l'idée musicale, quelques élans très pathétiques en dépit de leur vulgarité, çà et là de ces coups de gosier qui couronnent des phrases bien lancées et font éclater en bravos les parterres d'Italie.

Avant le quatrième et dernier acte, on ne trouverait pas grand'chose à louer : au premier acte, des chœurs se succèdent, qui semblent des surcharges de charges célèbres : *le Caïd* ou *Gabriella di Vergy*, l'amusante parodie de M. Saint-Saëns.

Le finale seul produit de l'effet. Gioconda l'achève par une belle phrase, qui domine une prière du peuple accompagnée par l'orgue de Saint-Marc. A noter aussi dans cet acte, mais pour d'autres motifs, une apostrophe de Barnaba au palais ducal (Barnaba, c'est le traître, l'Homodei d'*Angelo*). On sent dans ce monologue une tendance nouvelle pour l'Italie, la préoccupation de la parole et de la déclamation. Chaque mot, chaque note voudrait porter. Mais le résultat n'est pas heureux; il ne trahit que l'effort d'une nature qui a voulu se contrarier elle-même et se contraindre. L'effort du moins est louable ; il ne devait pas être perdu. Quelques années plus tard, Verdi l'a repris. Relisez le monologue de Barnaba dans *la Gioconda*, puis le *Credo* d'Iago dans *Otello*, et vous pourrez comparer l'intention et le fait, l'essai du talent qui entrevoit et le succès du génie qui réalise. D'un côté, un style décousu, une tonalité mal assise, des modulations mal venues, beaucoup de travail pour peu de chose ; de l'autre, la suite dans l'idée, la concision et la précision ; l'expression dramatique et la beauté de la mélodie fondues au lieu de se contredire.

Le second et le troisième acte sont remplis de

musique facile et lâchée, de romances banales et de duos à la tierce. Le ballet des Heures, si vanté en Italie, est mince et se termine par un galop fâcheux. Quant à l'orchestre, il accompagne presque tout le temps en orchestre de contredanse (voir notamment le duo des femmes : *Mon amour illumine ma vie*), laissant toujours à découvert la ligne vocale, qui supporte mal la pleine lumière.

Le quatrième acte seul offre de l'intérêt, et révèle en quelques parties, sinon de l'habileté de main (il n'y en a nulle part), au moins une certaine vigueur de patte. Il s'en dégage une réelle émotion. Gioconda est seule, la nuit, au bord du canal Orfano sans doute, celui de tous les mélodrames. Pour payer la liberté de son bien-aimé, elle a promis au sbire Barnaba une folle nuit d'amour (prenons le style du sujet). Mais, avant l'heure du rendez-vous, la généreuse créature réunit le couple qui s'aime et l'embarque, avec sa bénédiction, pour quelque lointaine plage. Alors arrive Barnaba, tout enfiévré d'amour. Gioconda, riant d'un rire fou, se couronne de perles et de fleurs, et quand le misérable s'approche, elle se tue. Il y a de très belles choses au cours de cet acte : une couleur funèbre, de

l'amertume, de l'ironie, de la grandeur. Gioconda fait ici assez noble figure. Son invocation au suicide est la meilleure page de la partition. Elle éclate brusquement par un cri et un accord pathétiques : nulle emphase n'en gâte la sobriété tragique, et le passage au mode majeur, dangereux si souvent, s'accomplit sans encombre, sans faire verser la mélodie dans la trivialité. Très scénique et d'un effet heureux, la barcarolle lointaine ; beaucoup de tendresse et de bonté chez Gioconda dans le trio, et de la crânerie dans le duo final. Tout cela n'est peut-être pas d'un style très relevé, mais que voulez-vous ! il faut quelquefois se contenter de beautés de second ordre.

Rien à dire ici des exécutants, sinon que Mlle Litvinne porte vaillamment le rôle de Gioconda, rôle écrasant qui a déjà tué plus d'une voix italienne. Depuis l'année dernière, Mlle Litvinne a fait des progrès : l'articulation est plus nette et la voix mieux posée ; les notes hautes surtout sonnent à merveille. Pourquoi n'appellerait-on pas Mlle Litvinne à l'Opéra ? Il se pourrait qu'elle n'y fût pas de trop (1).

(1) Mlle Litvinne a été engagée depuis lors à l'Opéra de Paris.

Il est à Bruxelles d'autres exécutants qui méritent une mention plus qu'honorable, un chaleureux éloge. Nous avons eu la chance d'entendre un concert du Conservatoire, dans une salle de dimensions parfaites et d'acoustique excellente, comme il en manque une à Paris. Notre Conservatoire est trop petit, et quant au Trocadéro, mieux vaudrait faire de la musique en face, sur le Champ de Mars. Nous n'avons rien de pareil comme local; comme orchestre, nous n'avons rien de mieux, ni chez M. Lamoureux ni rue Bergère. L'orchestre de M. Gevaert au Conservatoire est le même que celui de M. Dupont à la Monnaie, plus les professeurs de la maison, et quelques dames, en sûreté parmi les Belges sérieux. Sérieux, ils le sont, et disciplinés sous un bâton infaillible, sous une autorité qu'on ne discute pas; sérieux, mais passionnés aussi quand il faut, unissant à leurs qualités d'hommes du Nord une ardeur et une jeunesse méridionales. Ils ont joué avec une netteté parfaite, avec des sonorités de cordes tout à fait remarquables, des œuvres terriblement difficiles : la symphonie de Raff *Dans la Forêt*, l'ouverture de *Faust* de Wagner, contemporaine et un peu

voisine de *Manfred*. De Wagner encore, ils ont joué *Siegfried-Idyll*, ce morceau composé par le maître pour la naissance de son fils. Que de motifs là-dedans : celui du feu, celui du cor de Siegfried ! etc. Que d'affaires pour la venue d'un enfant ! Toute la mythologie au pied d'un berceau ! Mais que la première phrase est expressive, et qu'elle eût fait à elle seule une délicieuse chanson de nourrice !

Maintenant revenons à Paris. M. Paravey vient de monter à l'Opéra-Comique un charmant ouvrage, tout à fait dans le ton de la maison, de la vieille maison d'autrefois : *Madame Turlupin*, de M. Ernest Guiraud. Pourquoi ne joue-t-on pas plus souvent M. Guiraud ? Parce qu'il écrit rarement. Et pourquoi écrit-il rarement ? Parce qu'il a encore plus de modestie que de talent. Auprès de lui, une violette aurait l'air d'une effrontée. M. Guiraud ne parle jamais de sa musique, on le gêne quand on lui en parle, surtout en bien. Tant pis si nous sommes forcé de le mettre mal à son aise.

Il y a depuis plus de cent ans, dans notre musique française, un petit courant toujours discret,

souvent caché ; l'on tâche bien de le tarir, on y jette de grosses pierres ; mais le ruisseau, trop faible pour emporter les obstacles, les tourne. Il passe par-dessous ou par derrière, et reparaît un peu plus loin, toujours clair, toujours chantant. Gounod fait *le Médecin malgré lui ;* Offenbach, *la Chanson de Fortunio ;* M. Delibes, *le Roi l'a dit ;* M. Guiraud, *Madame Turlupin*, comme autrefois on faisait *le Tableau parlant*, *le Nouveau Seigneur du village*, *Joconde*, et depuis, *le Chien du Jardinier* ou *Bonsoir*, *monsieur Pantalon.* Et de temps en temps nous sommes tout étonnés, tout ravis de nous trouver à nous-mêmes de la gaieté, de l'esprit, et de savoir encore sourire.

Quelquefois on est si las de la grande musique, ou de celle qui veut être grande, et des efforts et des systèmes, et des doctrinaires qui veulent briser les anciens moules ! Oh ! ne me parlez pas des gens qui veulent briser les anciens moules, commencer une ère nouvelle, et autres sottises. Voyez-vous, il n'y a pas d'anciens moules ; je crois même qu'il n'y a pas de moules du tout. Seulement nous faisons de ces phrases-là, nous autres critiques, pour avoir l'air de dire quelque

chose et d'éclairer les populations. Au fond, il y a la belle musique et la laide; la vilaine et la jolie. La musique de *Madame Turlupin* est très jolie, voilà tout. Le moule en a déjà seize ans, je crois; mais M. Guiraud a bien fait de ne le point briser ! Il n'a pas fallu grand'chose au compositeur : un vieux canevas sans prétention, presque sans intrigue; de vieux personnages bons enfans : un ménage de chanteurs ambulants et leur troupe, un aubergiste, un capitaine Rodomont, une Isabelle et son amoureux, et des mots comme celui-ci : « Mais vous êtes en nage, mon pauvre ami ! — Pour vous, madame, je m'y jetterais... à la nage. » Deux petits actes, pas plus; un chœur de mousquetaires au début; un peu partout, une romance, une ronde, un ou deux trios, un quatuor, et voilà un petit bijou d'opéra comique, sans façon et surtout sans mauvaises façons, plein de grâce, d'esprit, d'idées fines, encore affinées par la constante élégance du style, par la distinction de l'harmonie et de l'instrumentation.

Dieu ! comme M. Guiraud doit souffrir ! Aussi n'insisterons-nous pas. Nous ne parlerons ni du ravissant petit trio qui termine le premier acte,

ni de la romance pénétrante de Maguelonne, qui vaut peut-être celle de *Cendrillon*, ni d'un petit quatuor dans l'obscurité, qui n'est pas indigne de celui de *Joconde*, ni enfin d'un autre petit trio (au second acte), que n'eût pas désavoué un illustre ami de M. Guiraud, l'auteur de *Carmen* et du quintette : *Nous avons en tête une affaire*. Oui, M. Guiraud écrit dans la langue des vrais musiciens, des vieux musiciens même, sans pour cela se priver d'aucune des ressources modernes ; il les emploie, et en connaisseur. Sa partition a seize ans ; décidément on n'est pas toujours vieux à cet âge-là ! Je ne veux point parler des excellents interprètes de *Madame Turlupin*. Pour peu que Mlle Merguillier et M. Fugère eussent le caractère de l'auteur, ils ne me pardonneraient pas.

VII

L'Ennui dans la Musique.

28 avril 1888.

I. — LES MORTS

N parle de la religion, de la nature, de l'amour dans la musique. Pourquoi ne point parler de l'ennui ? — Non pas de l'ennui que la musique exprime, mais de l'ennui qu'elle inspire. La musique est l'une des formes les plus fréquentes et les plus terribles de l'ennui, l'un des agents les plus actifs de cet état d'âme, variable selon les causes qui le produisent et les natures qui l'éprouvent, pouvant se traduire par la mélancolie, la tristesse, l'abattement, ou par des malaises nerveux, l'irritation, le désespoir et la fureur.

Rien n'est plus ennuyeux que la musique ennuyeuse, et cela se comprend. D'abort l'art,

étant une chose de luxe, ne supporte pas et ne doit pas supporter la médiocrité. L'artiste n'a pas comme l'avocat, le médecin ou le notaire, l'excuse de la nécessité. Par exemple, il peut y avoir des notaires fort bêtes (on dit même qu'il y en a), parce qu'il faut absolument des notaires, fussent-ils des imbéciles. Au contraire, il n'est pas le moins du monde indispensable qu'il y ait de médiocres artistes.

Ce n'est pas tout : la musique est de tous les arts le plus capable d'ennuyer, parce que la musique est le bruit et que le bruit désagréable est chose odieuse. Les autres arts du moins sont silencieux. Et puis, on jette un volume de poésie, on détourne les yeux d'une statue ou d'un tableau, on n'échappe pas à la musique. Un morceau de concert ou d'opéra, une chanteuse, un pianiste s'imposent. La musique dans une certaine mesure force l'attention ; parfois, elle ne permet pas même le sommeil. Aucun art n'est la source de pareilles délices, mais de pareils tourments.

Ne criez pas au paradoxe. Voici le primtemps. Depuis six mois, ce ne sont que représentations et concerts. L'Opéra a ressassé une demi-douzaine de chefs-d'œuvre ; il les a massacrés parfois. Les

grands orchestres du Conservatoire, de M. Colonne, de M. Lamoureux, ont joué deux ou trois heures chaque dimanche. Salle Erard et salle Pleyel, d'innombrables pianistes se sont rués sur les instruments de l'une et de l'autre maison ; les violons ont grincé, les violoncelles ont gémi. Virtuoses, compositeurs, compatriotes, étrangers ont couvert les murs de programmes. Vous tous qui aimez le plus la musique, n'êtes-vous pas las ? N'avez-vous pas la haine des sons ? Ne donneriez-vous pas l'Opéra et le Conservatoire pour un rossignol qui chanterait sur le premier lilas ?

A la fin d'un hiver parisien, on le comprend et on le mesure, l'ennui dans la musique ! Pareil à une brume lointaine, il flotte là-bas sur bien des œuvres entendues. Impartial, éclectique, il s'exhale à la fois des écoles les plus opposées. Voici le grand ennui allemand, pédantesque et prétentieux ; le gros ennui italien, meilleur enfant que l'autre, mais plus vulgaire ; le petit ennui français, mesquin et bourgeois. Voici l'ennui des morts et l'ennui des vivants, l'ennui du théâtre et celui des concerts, l'ennui public et l'ennui privé, l'ennui par la musique d'orchestre et l'ennui par la musique de chambre ; l'ennui par les œuvres et

l'ennui par les hommes, par la musique et par les musiciens. Ah ! ce n'est pas un article ou deux qu'il faudrait faire, c'est un traité, une encyclopédie. Le sujet est immense, et parmi les matériaux amoncelés le premier embarras serait de choisir.

Encore une fois, ne criez pas au paradoxe printanier. Ne criez pas surtout au scandale, si nous tâchons de vous montrer l'ennui même chez les plus grands, si nous nous expliquons en toute sincérité, en toute humilité, sur des noms illustres et des œuvres classées. Il y a des musiciens qui n'ont fait que des choses ennuyeuses ; il y en a qui en ont fait quelquefois seulement (ce sont les très grands musiciens) ; il n'y en a point qui n'en ait jamais fait.

De tous les compositeurs de troisième ordre, le plus ennuyeux pourrait bien être Hummel, le maître de ce qu'on appelle, par un euphémisme trompeur : la musique bien faite. A Hummel, qui depuis un quart d'heure improvisait, on demanda un jour brusquement : Ah çà ! quand commencerez-vous ? — Il ne devait jamais commencer. L'ennui de Hummel est le type de l'ennui classique poussé aux dernières limites : l'ennui

sérieux, honorable. Hummel a tout des grands maîtres, tout, hors le génie. Personne autant que lui ne parle pour ne rien dire, personne ne groupe avec autant de symétrie des formules plus vaines et plus vides : traits de piano, gammes en tierces, en sixtes, variations honnêtes et insipides. C'est un poète sans idées, avec une belle écriture.

Après lui, voici un musicien, non plus de troisième, mais au moins de second, quelques hommes et toutes les dames disent même de premier ordre : Chopin. Il a été le musicien par excellence du piano; c'est là son originalité, et son infériorité. On n'écrit pas impunément pour un instrument comme le piano, sans tomber dans la musique de mécanisme et d'exécution. Chopin est un rêveur mélancolique, un merveilleux improvisateur, le plus sentimental des compositeurs. Il a donné de la poésie aux sèches sonorités du clavier; du moelleux à la phrase classique. Il a trouvé quelques mélodies admirables, il en a trouvé beaucoup de charmantes. Écoutez pourtant certaines de ses œuvres, notamment le concerto en *mi* mineur, si finement joué le Vendredi saint au Conservatoire par M. Planté : c'est à pleurer d'ennui. Ne parlons pas de l'orchestre,

avec lequel Chopin n'a jamais compté. Mais le piano lui-même ! Pour une phrase élégante ou touchante, et autour de cette phrase même, quel déluge de notes, quel bavardage inutile, quel enguirlandement insupportable de toute mélodie avec des trilles, des *grupetti*, des gammes, des ornements de toute espèce. Chopin ne peut rien dire comme tout le monde. Il fait précéder ou suivre chaque phrase, chaque note d'une fanfreluche ou d'une fioriture; sa musique bronche et bégaye à chaque mesure. Ce Slave élégiaque aurait mis des pompons à la Vénus de Milo.

Et maintenant il faut entrer dans la voie des aveux, faire sa confession publique, avouer sa misère et son aveuglement, aborder l'ennui chez les plus illustres, le bel ennui, l'ennui génial.

De tous les grands musiciens, le plus grand peut-être, c'est-à-dire celui sans lequel la musique n'existerait pas, le fondateur, le patriarche, le père, l'Abraham, le Noé, l'Adam de la musique, Jean-Sébastien Bach, est le plus ennuyeux. Hændel ne vient qu'après lui. S'il n'y avait au monde que la musique de Bach, je l'admirerais profondément, je l'étudierais laborieusement, mais je ne l'aimerais guère. S'il n'y avait d'autres

concerts que les Festivals du Rhin, où l'on exécute couramment chaque année des oratorios du maître d'Eisenach, je n'irais jamais au concert.

L'œuvre gigantesque de Bach est la base, la pierre angulaire de toute la musique ; tous les autres ont construit sur lui, et n'auraient rien pu construire sans lui. Mais, d'un édifice, les fondations sont-elles ce qu'il y a de plus beau ? Bach est le grand primitif. Quand il a paru, la musique était à faire ; il l'a faite. A peine si les notes se connaissaient entre elles. Je vous réponds qu'il leur a fait faire connaissance. Il les a présentées les unes aux autres, et de tant de façons, que du coup l'harmonie a été créée, et qu'on ne trouve guère aujourd'hui de combinaisons que le vieux savant n'ait trouvées. Relisez seulement le *Clavecin bien tempéré*, ces quarante-huit préludes et fugues dans tous les tons majeurs et mineurs, et vous serez émerveillé de cette variété, de cette invention. Voilà les formes musicales assouplies, faites à se rencontrer, à s'effleurer, à se pénétrer les unes les autres ; voilà le métier créé, voilà l'instrument prêt ; voilà la fugue, qui est à la composition ce que les bâtons sont à l'écriture. Le jour où Haydn et Beethoven arriveront, l'un avec une idée char-

mante, l'autre avec une idée sublime, grâce à Bach, ils pourront en tirer parti, en faire une symphonie exquise ou magnifique.

Qu'il y ait chez Bach toujours de l'intérêt, et parfois, dans l'ordre même de la mélodie, du sentiment et de l'émotion, des traits de génie, des accents de foi, de douleur, de joie, voilà qui ne fait pas doute. Il y a bien autre chose encore : une grandeur incommensurable, et la solidité d'un roc. Cet homme a joué, de ses mains robustes, avec des masses musicales que personne ne remuera jamais ; on pourrait montrer ses œuvres comme des armures d'ancêtres. Et puis, on ne saurait trop le redire : il est l'aïeul. Il aurait presque le droit de dire à Beethoven lui-même, comme le vieux burgrave à son fils octogénaire : Jeune homme, taisez-vous !

Et cependant !... Cependant, quand vous avez avez besoin non de travail et d'exercice, mais de jouissance et d'émotion, lisez une *suite* de Bach, c'est-à-dire un prélude, une allemande, une ou deux courantes, plus quelques bourrées, gigues et sarabandes. Lisez un de ses concertos, surtout le concerto pour trois pianos (horrible trinité !), lisez (je frémis de mon blasphème !) *La Passion*

selon saint Mathieu ! Pendant dix minutes, on est étonné ; au bout de quinze, enragé. Ainsi le voyageur, au milieu d'une galerie de Cranach, de van Eyck et de Memling, soupire après *la Descente de Croix* de Rubens.

Que de fois, au sein d'un de ces oratorios gigantesques, de ces chœurs ou doubles chœurs avec orchestre et orgues, que de fois, écrasé sous ces rythmes carrés, impitoyables, perdu dans cette algèbre sonore, dans cette géométrie vivante, étouffé par les replis de ces fugues interminables, on voudrait fermer l'oreille à ces combinaisons prodigieuses, pour entendre chanter tout bas l'*andante* du quintette avec clarinette, de Mozart, ou l'*allegretto* de la symphonie en *la*. De ces chants-là, Bach n'en a jamais trouvé, ou presque jamais, et, par contre, des fugues qu'il aimait, Beethoven et Mozart n'en ont presque jamais fait non plus. Quand ils en ont fait, ils ont eu tort, et dans le *Requiem* de l'un, dans la Messe en *ré* de l'autre, les pages scolastiques sont loin d'être celles qui nous touchent le plus.

La fugue est une nécessité de la musique ; sans la connaître, sans l'avoir pratiquée, il est impossible, sauf à quelques génies d'exception, d'écrire

proprement une page, et, sinon de trouver une idée, au moins de s'en servir ; ce n'est ni le résultat ni la fin. La fugue est au fond de plus d'un chef-d'œuvre, au fond de toute symphonie ; mais elle est tout au fond ; on ne voit d'elle que l'esprit et non la lettre. Musiciens, musiciens, apprenez à faire des fugues, et quand vous saurez, n'en faites jamais.

La fugue, hélas ! n'est pas la seule source de l'ennui musical. Il existe, et chez un maître autrement grand que Bach, chez le plus grand de tous les maîtres, chez l'un des plus grands de tous les hommes, non pas une symphonie, mais une partie de symphonie, que nous avons entendue dix, quinze fois, toujours avec respect, avec bonne volonté, et toujours avec ennui. C'est... Eh bien ! oui, il faut avoir la franchise de son ignorance, de son intelligence ; il faut parler, fût-ce comme l'âne de Balaam. C'est... le finale de la Symphonie avec chœurs.

Horreur ! dira-t-on. Ce finale ! Mais c'est le point de départ, l'aube de la musique, de la vraie musique, celle de l'avenir ; c'est le commencement. — Peut-être ; mais le commencement de la fin. Je sais bien que les avancés partent de là, et

de là seulement ; que Wagner en est parti, et des derniers quatuors, et des dernières sonates, et de tout ce que Beethoven a fait en dernier. — Je sais bien aussi que dans les œuvres extrêmes de Beethoven il y a des choses sublimes, parce qu'il y a partout chez Beethoven de ces choses-là ; mais je sais encore, ou du moins je trouve que ces œuvres ne sont belles que par fragments, tandis que les autres sont belles tout entières.

Beethoven voulut faire une symphonie qui, d'abord purement instrumentale, s'achevât dans la fusion de l'orchestre et des voix, c'est-à-dire de toutes les ressources de la musique. Il voulut que les trois premiers morceaux vinssent aboutir au chœur comme à un dénouement, ou plutôt à une apothéose. Et le thème de ce chœur final devait être la Joie.

Sous prétexte d'éclairer l'obscurité de l'œuvre, on s'est évertué à nous prouver que là où Schiller et Beethoven avaient écrit et chanté le mot : joie (*Freude*), il fallait lire le mot : liberté (*Freiheit*), équivalent au point de vue de la prosodie allemande et que la crainte seule de la censure aurait fait dissimuler.

Je ne vois guère ce que le finale gagne à ce

sous-entendu, et la conception de Beethoven me semblerait plutôt y perdre un peu de grandeur. La joie est un plus vaste sujet que la liberté, et j'aime mieux voir chez Beethoven, chez cette « grande âme immortellement triste », une aspiration suprême, pour lui-même et pour l'humanité, au bonheur total, qu'à la liberté, qui n'est qu'une partie, un élément du bonheur.

Mais passons sur ce détail : chant de joie ou de liberté, c'est là un chant d'allégresse.

Les trois premiers morceaux, qui sont parmi les plus beaux (le troisième surtout) que Beethoven ait écrits, viennent de finir ; les contre-basses entament un récitatif pesant. Au milieu de leurs grondements, chacun des trois thèmes précédents reparaît un instant, mais pour disparaître, hélas ! et voici le thème de la joie. Rien de moins joyeux. Cette mélodie servirait à porter le diable en terre, le jour où s'accomplirait cet enterrement proverbial. On nous dit que c'est la joie sereine, calme, la joie métaphysique ; on nous dit... on nous dit bien des choses, trop de choses même. Il n'est pas besoin d'en dire autant pour expliquer le finale de la symphonie *pastorale* ou celui de la symphonie en *ut* mineur, et les voilà, les véritables

hymnes à la joie véritable, hymnes universels, catholiques au sens originaire du mot. Voilà l'allégresse de la nature sauvée de l'orage, de l'humanité sauvée de la douleur, après avoir souffert, pleuré pendant les trois premiers morceaux de cette symphonie en *ut* mineur, la plus triste parmi les neuf symphonies; voilà la joie qui ravit d'enthousiasme et fait bondir le cœur.

Mais ce chant lugubre, qui se traîne, attristé par des bassons sinistres, par des contrepoints grimaçants, tout cela est triste, tout cela resserre l'âme au lieu de l'épanouir.

Peu à peu la phrase s'anime, se fortifie sans que grandisse l'émotion. Que voulez-vous ? Ces parties vocales sont mal écrites, ce chant grince et crie. Et puis le thème se désarticule, se démonte par morceaux. Voici les guerriers, et la mélodie, changeant de rythme, se vulgarise, j'allais dire s'encanaille. Elle ressemble à certain chœur de soldats, qui n'est pas la meilleure page d'un illustre chef-d'œuvre contemporain. Et de même jusqu'au bout : des intermèdes d'orchestre, un notamment, où les violons hachent les cordes avec une violence inexplicable, et désagréable ; un point d'orgue vocal affreux; et du bruit, du bruit, un

bruit dont ne pouvait plus, hélas! se rendre compte le pauvre grand homme sourd... Non, ce Beethoven-là, bien qu'il soit toujours lui-même, n'est plus le Beethoven d'autrefois; ce finale est son second *Faust :* des intentions, trop d'intentions, que l'exécution trahit.

Faut-il, pour finir dans cette voie de scandale esthétique, faut-il nommer le grand homme (un très grand homme à coup sûr : ainsi, ne me lapidez pas!) qui peut-être a reculé le plus loin les limites de l'ennui dans la musique, qui lui a ouvert des horizons nouveaux, et immenses, le maître, le pontife, et le pontife intolérant, fanatique, le grand inquisiteur de l'ennui?

Admirable ou haïssable, Wagner n'est rien à demi. Et l'ennui de Wagner a quelque chose de particulier : il est agressif et méchant. Le voilà, l'ennui qui ne permet pas le sommeil, qui se complique d'une souffrance presque physique, qui énerve, irrite, affole. Xavier Aubryet, je crois, disait : « Le diable d'homme! J'ai sa musique en horreur! Et quand je l'ai entendu, je ne peux plus souffrir celle des autres. » C'est vrai, Wagner parfois arme contre lui-même et en même temps contre les autres.

Et puis, Wagner n'est pas seulement ennuyeux, il peut être ridicule, et ridicule à l'allemande. Son enfantillage est colossal et sa plaisanterie écrasante. Oh ! le rôle de Mime dans la *Tétralogie*, gentillesses d'un affreux bossu ; contorsions insipides d'un fœtus du Nord ! Oh ! l'aquarium du *Rheingold*, la naïveté virginale de Siegfried, jouvenceau colosse, qui danse avec des ours et se bat avec des dragons à vapeur ! Oh ! les cris de Beckmesser dans la machine à marquer les fautes, au premier acte des *Maîtres Chanteurs !* Et la vie de famille dans le palais des Gibichungen ! Et les conversations de Wotan avec Erda, et le trio des Nornes dévidant la corde des destinées, et Fasolt et Fafner, et le pesage de la déesse Freia, et la voiture aux chèvres de la déesse Fricka, mythologie de carnaval, Olympe de mardi gras ! Et les *leitmotive* insupportables, et cette musique au kilomètre, ces actes qui durent deux heures, ce rabâchage affreux, ces lourdeurs, ces lenteurs qui désespèrent et qui exaspèrent ! Et l'effroi, ou plutôt l'agacement de penser que l'auteur de tant de bêtises est aussi l'auteur de tant de merveilles !

Ennui des primitifs et des avancés, ennui des cantates, des oratorios, des concertos et des fugues, ennui des perruques à marteaux et des chevelures orageuses, ennui des classiques et des romantiques, ennui des morts que nous venons d'étudier, et des vivants que nous allons étudier maintenant, assemblez-vous tous et vous n'approcherez pas de cet ennui !

II. — LES VIVANTS

N'ayez pas peur : nous ne nommerons personne. D'abord, ils sont trop. Mais ce n'est pas la seule raison ; voici les autres : Des morts on peut tout dire, surtout de morts immortels comme Bach, Beethoven, Wagner ; ils n'ont rien à craindre ; il leur restera toujours assez de gloire. Tandis que les vivants sont moins solides : il faut les ménager davantage et ne pas trop les secouer, si l'on ne veut qu'ils tombent.

Et puis les morts ignorent la critique, ou lui pardonnent. Les vivants s'en irritent, et furieusement. C'est très méchant, les musiciens, plus méchant peut-être que les auteurs dramatiques et les peintres. Un maître critique, le jour où nous eûmes l'honneur de lui être présenté, nous prédisait ainsi l'avenir : « A trente-cinq ans, vous serez brouillé avec tous les hommes de talent, pour ne leur avoir jamais trouvé autant de talent qu'ils s'en trouvent eux-mêmes. Quant aux hommes de génie, ce que vous direz d'eux leur sera indifférent... Et puis, des hommes de génie, il n'y en a pas. »

Si : même en musique, il y en a encore, et si je ne les cite point, ce n'est que par crainte des autres. — Ceux-là en effet ne nous en veulent guère; ils sont au-dessus de nous. Mais les autres ! On n'a pas idée des haines soulevées par une sincérité même atténuée, par des observations même enveloppées et discrètes. Par exemple, vous êtes lié avec un compositeur de talent ; vous fréquentez, comme on dit, l'un *chez* l'autre, vous vous tutoyez. Lui porte aux nues votre goût, votre compétence, votre impartialité ; il fait de vous un cas excessif; ses louanges

hyperboliques vous couvrent de confusion ; il ne vous reproche qu'une chose : c'est d'être trop bienveillant pour ses confrères, de ne pas avoir la dent assez mauvaise, de ne pas assez « éreinter ». — Patience ! Votre ami fera une œuvre médiocre ; vous le direz, puisque c'est votre métier, avec le plus de ménagements possible, avec toutes les formes et toute la convenance qu'imposent la courtoisie et l'amitié ; votre ami ne vous parlera plus. Quelques mois après, nouvelle œuvre, pire que la première. Hélas ! avec plus de regrets encore, il faudra juger celle-ci ; du coup votre ami ne vous saluera plus et il vous diffamera ; vous serez un âne et un traître à l'amitié : vous manquerez d'esprit et de cœur.

Ce n'est là qu'une hypothèse, mais elle n'a rien d'invraisemblable. Si elle se réalise, libre à vous de vous affliger ; mais de vous indigner, non pas ; vous seriez le compositeur, que vous auriez peut-être fait comme lui.

Pour cette raison, et pour bien d'autres, nous n'irons pas, sans y être forcé par l'actualité, par l'éclosion d'œuvres particulières et nouvelles, nous mettre à dos, d'un seul coup et en bloc, tous les auteurs vivants. Nous ne sortirons pas

aujourd'hui des généralités, de l'impersonnel et de l'anonyme.

L'ennui moderne est pire que l'ancien. Du passé ne viennent à nous que les œuvres de mérite, sans parler des chefs-d'œuvre ; le reste périt. On ne se souvient au bout de cinquante ans que des hommes de génie, au moins de talent. Tandis que la musique contemporaine, bonne ou mauvaise, se fait à la fois devant nous, autour de nous. Nous assistons à la formidable éclosion d'œuvres sans nombre aujourd'hui, sans nom demain, qui toutes nous sollicitent, toutes ont droit qu'on les écoute, et chance qu'on les admire. Sur elles, aucune donnée, aucune tradition encore ; il faut tout voir, tout entendre, vivre en pleine production, au centre, au foyer de l'épidémie. L'avenir seul fera son choix, qui peut-être ratifiera, peut-être infirmera le nôtre. Mais en attendant, nous-mêmes nous sommes forcés de choisir.

Et, par bonheur, nous pouvons choisir. Il s'écrit aujourd'hui beaucoup de musique ennuyeuse, mais il s'en écrit d'autre, surtout en France. Parmi nous, les musiciens de talent abondent. Je crois même, à tout prendre, que la musique véritablement ennuyeuse n'est le fait, à

Paris, que d'un petit nombre de compositeurs, de critiques et d'amateurs. Par exemple, elle est bien leur fait ; ils la défendent bien ; ils la prêchent, et d'exemple. Ah ! c'est ici que les noms brûlent le bout de la langue.

Je les vois, rangés par ordre hiérarchique, les musiciens ennuyeux, les apôtres, les prêtres de l'ennui. Je connais leur pontife. Mais, comme disait Henri Heine, je n'écrirai rien contre cet homme, ni contre ses vicaires, ni contre ses fidèles. Ils se réunissent en groupe, en comité, en cénacle ; et, entre eux, ils officient solennellement ; ils exécutent leurs compositions obscures et prétentieuses ; ils s'admirent, se congratulent, ils s'encensent, décernent des brevets de génie à eux, et de crétinisme aux autres. Dans leur église, dont je tairai le nom, il est difficile de les voir sans montrer patte blanche, et ils sont terriblement regardants. Mais on les voit à Bayreuth ; on les voit ici dans les théâtres ordinaires ou dans les concerts ; on les peut lire aussi dans certaines revues. A Bayreuth ils s'éloignent de vous avec horreur, si vous admirez, je ne dis pas moins, mais autrement qu'ils n'admirent. L'un d'eux, par exemple, vous fait l'honneur de vous

convier un matin à une lecture, entre initiés, de *Parsifal*. A l'heure dite, vous vous présentez, vous offrez votre humble concours pour déchiffrer à quatre mains le sublime premier acte. Un petit wagnérien (presque tous sont très jeunes) accepte avec condescendance; au bout de dix mesures il perd le rythme, la tonalité ; il patauge. et ne vous méprise que davantage, si, plus heureux que lui, vous continuez.

A Paris les petits wagnériens sont gouailleurs. Mais il leur arrive aussi de se blouser comme à Bayreuth. Nous en avons ouï toute une bande ânonner le *Septuor* de Beethoven comme des bébés. Rien de tout cela ne les décourage ; rien n'ébranle leur foi dans leur infaillibilité à eux, dans notre imbécilité à nous. Voyez-les, à la porte d'un concert, serrés les uns contre les autres, prenant le mot d'ordre et les instructions de leurs chefs. Passez devant eux, si l'on va jouer du Haydn, du Mozart; de Beethoven autre chose que la neuvième symphonie, la « neuvième » tout court, comme ils disent, leur regard exprime la pitié ; le triomphe, si l'on joue du Wagner, au moins de leur Wagner à eux. Les petits wagnériens trouvent que la messe en *ré* est éminemment

parsifalesque ; ils apportent au concert la partition de l'œuvre qu'ils vont entendre, quitte à ne pouvoir la suivre, ou à s'endormir dessus. Ils l'ouvrent avec solennité, ils en tournent les feuillets au hasard, mais religieusement. S'ils l'osaient, ils se boucheraient les oreilles, afin de n'être point distraits par l'audition d'une musique plus belle, disent-ils, à lire qu'à entendre.

Tels sont en général les membres de l'école avancée. N'allez pas croire au moins qu'ils manquent tous de compétence et de talent. Pour quatre ou cinq badauds, vous trouverez bien un musicien, et souvent un musicien de marque. Il en est avec lesquels on compte. Il en est un surtout... Ah ! comme nous espérons en lui ! Lui aussi il a écrit des choses horriblement ennuyeuses, mais il en a écrit de fort belles. S'il voulait un peu éclairer, aérer sa manière, s'affranchir de certain maître trop aveuglément servi, et aussi de certains disciples aventureux qui risquent de l'engager à fond et à faux ! Il est jeune, loyal ; homme de bonne foi et de bonne compagnie, il est incapable, lui, de provoquer une dispute et capable de soutenir une discussion. Quel dommage que tant d'autres l'entourent et

l'accaparent, qui ne le valent d'aucune manière, pareils aux muets qui gardent le Commandeur des Croyants !

Assez ! le sujet est trop épineux. Laissons l'ennui par les compositeurs ; ce n'est peut-être pas le pire. Le pire est, je crois, l'ennui par les exécutants. Savez-vous rien de plus terrible qu'un concert ? Non pas un concert symphonique ; mais un vrai concert : salle Erard ou salle Pleyel, séance de musique de chambre et surtout séance de piano !

Le *quatuor*, une des plus belles formes de la musique, est odieux devant trois cents personnes et sur une estrade. On n'en jouit que dans l'intimité, dans une *chambre*, comme le nom du genre l'indique. Haydn, Mozart, Beethoven ont écrit pour le quatuor des volumes de chefs-d'œuvre qui sont, avec les symphonies, le fond de la musique ; et ces chefs-d'œuvre, l'exécution publique, solennelle, les dénature. Voyez, devant un auditoire mondain, paraître ces quatre messieurs en cravate blanche. Ils tiennent gauchement leur alto sous le bras, leurs violons sur le cœur, leur violoncelle par le cou. Ils s'assoient, s'accordent et commencent. Dans la vaste salle,

les sons paraissent frêles et se perdent. Alors un froid de glace se répand peu à peu; on entend des chuchottements, des frôlements nerveux d'éventails; les yeux se ferment et les bouches s'ouvrent. Le quatuor se poursuit, avec toutes ses reprises, et l'ennui s'installe en maître.

Le concert de piano est plus terrible encore. Oh! le piano! le plus nécessaire, au moins le plus commode de tous les instruments, et le plus désagréable! Le piano n'est possible que dans une chambre, comme le quatuor. Alors on lui pardonne beaucoup, parce qu'il possède un charme intime, parce que lui seul peut vous révéler les œuvres nouvelles et vous rappeler les anciennes. On ne peut lire de musique qu'au piano; il se suffit et vous suffit. Mais le piano en public, le piano tout grand ouvert! le piano se mesurant avec l'orchestre! Il est venu, cet hiver, un pianiste effrayant. Rien qu'à sa façon de donner le *la*, on devinait la sécheresse et la violence, et l'on ne se trompait pas. Jamais nous n'avons entendu taper du piano avec cette furie; on eût dit un pugilat. Le morceau, d'ailleurs, était fort difficile; plût à Dieu qu'il eût été impossible!

Les grands maîtres ont écrit de nombreux concertos de piano, qui valent malgré l'instrument et non par lui. Par exemple, le cinquième concerto, en *mi bémol*, de Beethoven, est tout simplement l'un des chefs-d'œuvre du maître, qui lui-même l'appelait, dit-on, l'Empereur. Il est parent de la symphonie *héroïque*, et peut-être plus héroïque encore. Mais sa beauté lui vient surtout de l'orchestre, du style orchestral, symphonique, dans lequel Beethoven a traité même la partie de piano. Dès la seconde mesure, après le premier accord en *tutti*, si puissant, si homogène, le timbre uniforme du piano, ce cliquetis sec, ce tapotage de bois contrastent, jurent désagréablement avec la plénitude sonore de l'orchestre. Si l'artiste manque de force, le piano semble mesquin ; dur, dans le cas contraire.

Grand Dieu ! A quels efforts pourtant se livrent certains pianistes pour améliorer leur diable d'instrument ! Imaginez que l'un d'eux, et non des moins illustres, vient, paraît-il, d'inventer pour le piano-pédalier une pédale de plus, qu'on aura dans le dos. La pédale dorsale ! Il ne manquait plus que cela ! Avez-vous entendu des pianistes-pédaliers ? Pour notre part, nous en

avons vu travailler *une,* d'ailleurs charmante. Au premier abord, elle n'a rien qui la distingue des autres jeunes et jolies femmes, rien qu'une jupe plus courte, ce dont on ne peut que lui savoir gré.

Elle monte vivement sur une sorte d'estrade, ou de plancher à claire-voie. Elle s'assied sur un banc de bois lisse, favorable aux glissades assises. Elle commence avec ses mains, comme tout le monde. Mais voici qu'elle y met les pieds, de petits pieds de femme, qu'elle promène furieusement sur les grandes touches de bois. Elle tape, elle trépigne, elle galope comme une pouliche échappée; ces petons qui remuent mènent un bruit terrible, roulent des basses formidables, et sur la planche lustrée la jeune femme ondule, se déhanche, se transporte avec rapidité d'une extrémité à l'autre. Tout cela ne flatte guère les yeux ni les oreilles. Que deviendra-t-on si les mains ne suffisent plus aux pianistes !

Après l'ennui par les compositeurs, l'ennui par les exécutants, que dire de l'ennui par les amateurs ! Voilà encore une classe redoutable : enfants à dispositions, jeunes filles qui chantent ou pianotent (il y en a même qui sifflent), maîtres

de maison qui raffolent de musique et s'en font faire par leurs invités. Je vais vous présenter, dit la dame, à des *personnes musiciennes*. Et ces personnes musiciennes peuvent être de jeunes poseurs ou de grosses dames abondamment décolletées, avec peu de manches, pour laisser les bras libres, libres, hélas! de jouer du piano. Et les grosses dames, vos voisines à table, de vous demander simplement ce que vous pensez de Wagner, ou lequel vous préférez, de Mozart ou de Beethoven.

Après le dîner, la musique commence, et si vous jouez du piano, vous connaissez votre devoir. Une des causes qui font de la musique l'art le plus ennuyeux, c'est qu'on le porte partout et que partout on le trouve. Il n'arrive guère dans le monde qu'on demande à un peintre de faire un portrait, à un sculpteur ou à un architecte de faire une maquette ou un plan. Mais il n'arrive jamais qu'on ne demande pas à un pianiste de jouer quelque chose. Et il joue ; il joue sur un piano droit, assourdi par les tapis, hermétiquement clos, portant sur son couvercle fermé des étoffes épaisses, des bronzes lourds et des potiches retentissantes.

Musique ! musique ! que de crimes on commet en ton nom !

Et cependant nous l'aimons tant, cette divine musique, que nous ne saurions vivre sans elle, et qu'à la veille de partir, d'aller passer quelques semaines en mer, de fuir sur les flots le courroux des partisans de l'ennui, nous rassemblons, pour les emporter, une vingtaine de chefs-d'œuvre. Nous laisserons peut-être Hummel, mais non pas Bach, ni Beethoven, ni Wagner, ni même Chopin. Et nous embarquerons sur notre navire... un piano ; oui, un piano, et sur la mer phosphorescente et sous le ciel étoilé, nous ferons parfois de la musique durant toute une nuit d'été, et nous prierons les maîtres, grands et petits, de nous pardonner notre ingratitude passagère et nos blasphèmes d'un jour.

VIII

Théatre national de l'Opéra-Comique : *Le Roi d'Ys,* opéra en 3 actes et 5 tableaux, paroles de M. E. Blau, musique de M. E. Lalo.

15 juin 1888.

onsieur Lalo ! dira peut-être un lecteur au fond de sa province. M. Lalo ! un jeune, un nouveau ! Il paraît que voilà un heureux début et de précieuses promesses ! — Non pas. M. Lalo est un nouveau, au théâtre s'entend, mais ce n'est plus un jeune. — Alors, que faisait-il au temps chaud ? — Au temps chaud, il chantait, ne vous déplaise, et personne alors ne voulut entendre ses chants. Que dis-je, il chantait ? Il faisait danser. On lui

demandait un ballet, au lieu de lui demander son opéra ; et M. Lalo prenait son mal en patience, sans le prendre en orgueil. — Par bonheur, un jour il est venu de Nantes un directeur de théâtre, qui, nommé dans des circonstances difficiles, n'a pas commandé, comme une paire de bottes ou une veste, la première pièce à représenter. Il a lu l'œuvre de M. Lalo, depuis longtemps écrite et de partout repoussée ; il l'a montée très vite et très bien ; il l'a jouée, et avec un immense succès. Quelle série de miracles ! On dit que M. Paravey a de la chance : en vérité, il a encore plus de goût.

Prenez-y garde : *le Roi d'Ys* pourrait bien être ce que l'école française, depuis *Carmen*, a donné au théâtre de plus remarquable et de plus achevé. L'année avait été stérile ; mais la voilà fleurie ; elle n'aura point perdu son printemps. La partition de M. Lalo n'est pas honorable, elle est beaucoup plus : très charmante et très belle, presque toute charmante et toute belle, sans un trou, sans une tache et il est honteux d'en faire gloire aussi tard au musicien qu'elle vient de placer au premier rang.

Ne demandez pas selon quel système est conçue l'œuvre de M. Lalo ; nous ne nous en inquiétons

guère. Il se pourrait qu'elle fût conçue selon ce système, à la fois le plus simple et le plus difficile de tous, qui consiste à faire avec un bon poème de très bonne musique. Il y a de tout dans *le Roi d'Ys :* des airs, oui, des airs, et des chœurs, et des duos mélodiques et concertants, et de naïves chansons, et une ouverture faite des principaux motifs. Les avancés de la musique, en dépit de leurs théories, ont trouvé tout cela superbe, et ils ont eu raison. — Il y a aussi une déclamation fort expressive, une prosodie irréprochable, un souci constant des situations, des vers et des mots, un orchestre traité par un maître, étonnant tour à tour d'éclat et de douceur; beaucoup de liberté, de fantaisie même, dans la coupe des morceaux ; tout cela, les retardataires de la musique, en raison de leurs théories aussi, le trouveront peut-être mauvais, et ils auront tort.

Le Roi d'Ys possède les qualités qui font les œuvres de prix : la sobriété sans la sécheresse, l'originalité sans la bizarrerie, la grâce et la force sans afféterie ni brutalité. Deux heures et demie de musique, pas davantage. Quel mérite par ce temps de bavardage et de redondances ! Et puis la musique de M. Lalo ne ressemble à aucune autre ;

elle ne trahit aucune influence, pas plus celle de Gounod que celle de Wagner. Les idées de M. Lalo sont à lui. Enfin le compositeur a la main assez légère pour les situations les plus douces, assez vigoureuse pour les plus fortes. — Que souhaitez-vous de plus? dira-t-on. — Eh! mon Dieu, peut-être rien pour le moment. La critique, voyez-vous, se plaît moins qu'on ne l'imagine à décrier et à médire; elle cherche le beau; permettez-lui de se réjouir quand par hasard elle croit le rencontrer. D'aucuns ont dit que l'œuvre de M. Lalo n'était pas conforme encore à l'idéal nouveau, que ce n'était qu'une œuvre de transition. Ne soyons pas de ces prophètes qui prétendent imposer un idéal, surtout leur idéal, à l'avenir. Laissons, s'il vous plaît, l'avenir, et jouissons du présent lorsqu'il veut bien, comme aujourd'hui, nous sourire.

On vous a conté mille fois la légende du roi d'Ys. M. Luminais l'a mise en peinture, M. Renan en prose, M. Édouard Blau en vers, et parfois en jolis ou beaux vers. On en citerait plus d'un au cours de ce poétique et dramatique livret. La douce Rozenn et la farouche Margared, les deux filles du roi d'Ys, aiment le jeune guerrier Mylio.

Leur rivalité fait toute la pièce. Margared, qui croit Mylio mort à la guerre, est sur le point de se laisser marier au roi Karnak ; sa main sera le gage de la paix entre les deux nations. Mais elle apprend de Rozenn le retour de Mylio. Aussitôt elle refuse l'hymen de Karnak, et la guerre de recommencer. Mylio défait les ennemis ; c'est Rozenn seule qu'il aime, et c'est elle qu'il épouse. Margared, folle de douleur et de jalousie, livre à Karnak les clés des écluses qui défendent la ville contre l'Océan. La mer se précipite, et, pour qu'elle se retire et n'achève pas la ruine du pays, il faut que la coupable se jette dans les flots. Ainsi fait Margared ; les eaux baissent, et saint Corentin, patron de la Bretagne, pardonne à son peuple innocent.

Voilà qui repose délicieusement des mélodrames à quinze ou vingt personnages, avec chœurs de seigneurs et de dames de la cour, avec ballets et pavanes, intrigues compliquées et caractères superficiels. Il y a peu de chose dans *le Roi d'Ys*, mais ce peu de chose est le nécessaire, le nécessaire de la musique : le sentiment. — On y voudrait, dit-on, plus d'action. Pourquoi ? La musique aime moins les faits que les âmes, et

pour suffire aux uns et aux autres, pour faire de l'histoire et de la psychologie ensemble, le seul Meyerbeer peut-être, un génie d'exception, avait tout ce qu'il faut. L'action, toujours l'action ! est un mot d'orateur et non de musicien. Ce n'est pas à dire que le livret de M. Blau manque d'action et ressemble le moins du monde à un oratorio. Seulement l'action en est tout élémentaire, et n'est que le conflit de passions très simples, chez des êtres primitifs, dans un milieu légendaire et favorable aux épisodes merveilleux, comme l'apparition de saint Corentin. — Théories de Wagner ! — En tout cas, sages théories. Wagner a du bon, nous ne l'avons jamais nié. L'on peut prendre chez lui, à la condition de ne pas trop prendre, et ici, librettiste et musicien n'ont pas trop pris.

Le Roi d'Ys offrait au compositeur au moins deux caractères tracés et tranchés : Margared et Rozenn ; un pays suffisamment pittoresque et original : la vieille, très vieille Bretagne, avec ses mélodies populaires ; enfin, un élément surnaturel. De tout cela, M. Lalo n'a pas abusé ni mésusé. Il n'a point improvisé sa partition. Moins longtemps peut-être qu'on ne s'est plu à le dire,

mais longtemps toutefois, il a pensé au livret choisi. Il a médité dans le recueillement et travaillé dans le silence, sans annoncer de trimestre en trimestre qu'un nouvel acte était terminé et livré. Peu à peu, les sentiments étudiés ont pris dans son imagination une expression musicale. M. Lalo a fini par entendre son poème en musique, par penser en musique avec ses personnages, presque par écrire sous leur dictée. Et ainsi s'est faite une œuvre dont on ne dit pas, après l'avoir entendue : Il y a de belles choses ; mais (ce qui vaut mieux) : C'est une belle chose ; une œuvre tout d'une pièce, digne d'être louée entièrement et d'un seul mot, mais digne aussi d'être analysée et admirée avec précision, presque avec minutie.

L'ouverture du *Roi d'Ys* est traitée à la manière de Weber. On y entend d'abord le chant d'amour de Mylio, puis des fanfares de guerre, puis un thème farouche de Margared, puis, annoncé par deux violoncelles, un duo que tout à l'heure les deux sœurs chanteront. Le tout se termine par une péroraison éclatante, cantique à la fois religieux et guerrier, qui mènera les soldats de Mylio à la victoire. Tous ces motifs sont liés symphoniquement, sans développements oiseux ni

soudures artificielles ; pas de marqueterie ni de placage, mais de la cohésion et de l'homogénéité. Comme toutes les ouvertures de ce genre, celle-ci offre certainement plus d'intérêt, une fois connue l'œuvre qu'elle résume d'avance ; mais par elle-même, à elle seule, elle est assez bien traitée, les idées en sont assez franches et développées, pour qu'elle initie à la partition quand elle ne peut encore la rappeler. L'*allegro* du milieu, le *presto* de la fin, échappent à la vulgarité, et c'est merveille d'entendre comme musique de guerre autre chose que de la musique de foire.

J'aime beaucoup le premier chœur. Sans artifice d'orchestre, même sans cloches véritables, il donne l'impression d'un carillon à toute volée. Le rythme, par des syncopes qui balancent la mesure, imite l'alternance du coup de corde et du coup de cloche. Les harmonies sont pleines, les accords serrés et détendus seulement de temps à autre par des parenthèses plus douces.

Déjà le soin paraît partout, et rien n'est à négliger dans cette œuvre où rien n'a été négligé. Il faudrait signaler tous les récits, notamment celui du héraut :

Oui, peuple, voici l'heure où le roi notre sire...

Ces quelques mots ne sont rien sans la musique ; par elle, ils prennent un cachet de noblesse, puis d'élégance suprême. Immédiatement après viennent deux chœurs, faits, paraît-il, avec des thèmes bretons. Tant mieux pour les thèmes bretons, car tous deux sont charmants : l'un avec ses petites réponses de flûte, ses rentrées originales et pourtant naturelles ; l'autre avec ses coups de grosse caisse en syncopes tout à fait pittoresques. On les a reprochés quelque part à M. Lalo comme un anachronisme et une introduction prématurée du canon dans la Bretagne du ve siècle. Mais pourquoi toujours voir dans la grosse caisse une imitation de l'artillerie ? Ne peut-on employer la grosse caisse pour elle-même et sans arrière-pensée de canon ?

Ces chœurs successifs, et d'ailleurs tous les chœurs de la partition, ne tiennent pas trop de place. Nulle part, les ensembles ne prédominent dans cette œuvre plutôt intime. La foule demeure toujours au second plan ; elle encadre les personnages et ne les étouffe pas. Ainsi la dernière situation du premier acte prêtait à un finale de vastes dimensions et de modèle connu : querelle entre deux groupes de guerriers. M. Lalo a bien

fait; il a tourné court, et cependant pas trop court. Le défi de Karnak, la réponse de Mylio, ces quelques scènes n'ont que les proportions et l'intérêt qu'elles doivent avoir.

Pour les scènes intimes, au contraire, le compositeur se réserve tout entier : témoin l'exposition du drame. Après les chœurs du début, Margared et Rozenn sortent ensemble du palais, et leur duo fait valoir à merveille l'opposition de leurs pensées. Avec ingénuité, avec affection, Rozenn interroge sa sœur. Dès la fin de sa première phrase : *Et cette main frissonne*, notez un détail heureux, la brève suspension de l'idée musicale : il faut à la jeune fille le temps de prendre la main de sa sœur et de la sentir trembler. — Aussitôt l'âpreté de Margared éclate en trois notes, brusque secousse d'orchestre qui caractérise déjà Margared et partout la suivra. Toute la réponse : *Rozenn, que dis-tu donc ?* est excellente au point de vue de la mélodie et surtout du rythme. La mélodie ! qui dirait que M. Lalo en manque, après ce duo de femmes, où elle coule à flots ? N'est-ce pas une mélodie, la délicieuse phrase bercée par les violoncelles : *En silence pourquoi souffrir ?* Pendant deux pages, et deux

pages d'adagio, l'on peut la suivre sans qu'elle dévie, sans qu'une note gauche ou une modulation banale en compromette le développement. Et Margared répond, en notes basses qui font paraître encore plus caressante la voix de la petite sœur. Le sentiment de ce duo, tendresse fraternelle de deux âmes féminines, est exprimé avec le plus grand charme ; un peu trop longuement peut-être à partir de l'ensemble, où d'ailleurs une légère coupure serait tout indiquée.

Rozenn est demeurée seule. Un pressentiment l'avertit que Mylio va revenir, qu'il n'est pas loin. Elle chante, je n'ose dire un air, le mot étant suspect aujourd'hui ; ce n'est pas non plus un récit ; enfin, c'est quelque chose de doux, d'aimant, quelque chose qui attend et qui appelle. Sous le chant, de petits contre-chants délicieux, réponses de hautbois ou de clarinettes. Puis, d'un trémolo d'orchestre se détache sans brusquerie et comme par surprise la voix de Mylio, qui a paru. Sur la jeune fille interdite, ravie, les notes tombent une à une, d'une chute lente et molle, et les deux fiancés sont aux bras l'un de l'autre.

Au second acte, Margared est seule ; appuyée à sa fenêtre, elle écoute au loin les fanfares. Excel-

lente, cette scène de muette contemplation ; discrètes sonneries de cuivre, et encore un de ces détails qui font au passage un plaisir infini : après que les trompettes se sont tues au dehors, il s'exhale de l'orchestre deux appels, deux soupirs plutôt de hautbois et flûtes, je crois. Cela n'est rien, et cela donne une impression profonde d'inquiétude et de mélancolie. Puis éclate un air vigoureux de Margared, lancé un peu comme l'hymne à Vénus de *Tannhaüser*, mais sur un accompagnement syncopé et haletant.

Voici l'une des grandes pages de l'œuvre. De quoi s'agit-il? D'un jeune capitaine qui va partir en guerre, d'un ténor, et quand les ténors partent en guerre, gare aux grands coups de voix, aux ran plan plan! Ici, rien de pareil : une distinction irréprochable, et cependant tout l'élan, tout l'éclat désirables. Sur la vision contée par Mylio plane une note haute et pure, qui se répète, se répercute à l'infini. Elle tintait d'abord ; maintenant elle retentit ; elle persiste à travers la fanfare des trompettes, le roulement des tambours ; tout l'orchestre bat la charge, une charge irrésistible, que mène la voix du ténor, pleine, robuste et sans crier. Cependant Margared, derrière un pilier,

écoute le cantique de triomphe qui la désespère. Une phrase lui échappe, heureusement amenée, opposant bien la douleur de cette âme à l'allégresse des autres. Peu à peu le cantique devient prière, une prière qui monte, monte toujours, et la note obstinée reparaît, de plus en plus forte, maîtresse jusqu'à la fin de cet ensemble magnifique.

L'œuvre marche, et grand train. Voici un très beau duo entre les deux sœurs, qui accentue vigoureusement les deux caractères. Nous n'en sommes plus au duo du premier acte. Ici, Margared s'emporte en malédictions. Elle lance contre Mylio une imprécation vraiment superbe. Il faut relire sans musique ce couplet farouche, pour voir comment le compositeur a mis chaque parole en relief, comme le mouvement général est pathétique. Et pour accompagner et pour irriter encore l'anathème, quel orchestre! Quels accords tranchants, jetés de temps à autre, qui rythment le chant et ne l'écrasent jamais! M. Lalo, dans les scènes violentes du *Roi d'Ys*, use souvent de ce procédé et en obtient les effets les plus dramatiques. Et puis, qu'on dise encore que ce symphoniste n'est pas homme de théâtre! Use-t-il assez discrètement de son orchestre ici encore, pour

soutenir le *lied* (je ne trouve pas d'autre mot) de Rozenn répondant avec une douceur angélique à sa furieuse sœur : *Ah! si j'avais souffert de la même torture!* Sur un accompagnement tout uni, en accords tenus, le chant se déroule. Si vous vous rappelez comment débutait le premier duo des deux sœurs, vous retrouverez ici le même dessin; mais si vous l'avez oublié, le *leitmotiv* ne s'imposera pas à vous, et vous pourrez, même sans le reconnaître, jouir du chant délicieux de Rozenn. Ainsi, chez M. Lalo, jamais de système rigoureux, mais partout la liberté et la variété; ici, par exemple, une mélodie exquise pour les cœurs simples, et des grâces d'orchestre, des recherches d'harmonie et d'instrumentation à ravir l'esprit le plus raffiné.

Mais voici bien plus que de la grâce dans la scène de l'apparition de saint Corentin. Aucun moyen de mélodrame, aucun charlatanisme, nul procédé de mauvais aloi. Et, que la liberté de la forme ne scandalise pas les classiques : ici la vérité théâtrale n'exclut jamais la beauté mélodique; témoin la belle phrase de Margared : *Ici tous m'ont trahie et déchiré le cœur*. On ne saurait donner aux mots un accent plus musical et

plus dramatique à la fois. Et toute la scène est faite de pareilles phrases, semée de ritournelles d'orchestre étonnamment expressives. La statue de saint Corentin s'anime et psalmodie le *Dies iræ* sur un rythme ingénieusement transformé. *Repentez-vous! Repentez-vous!* murmurent des voix lointaines. On dirait qu'elles appartiennent à des morts qui jadis ont péché et détournent les vivants de pécher comme eux. Elles ont moins de noblesse et d'autorité que la voix de saint Corentin, mais plus d'humanité et de miséricorde; elles supplient au lieu de menacer. De temps en temps, l'orchestre, par des assauts brusques et courts, empiète brutalement sur les tenues des orgues; voilà bien le combat qui se livre au cœur des méchants. *Repentez-vous!* disent toujours les voix compatissantes, et le tableau s'achève dans un effroi religieux.

Courte et substantielle avant tout, l'œuvre de M. Lalo trouve encore moyen d'être variée. Rien de plus exquis que les noces de Rozenn, ce tableau qui, le soir de la première représentation, a définitivement conquis le public, moins vite accessible aux beautés plus sévères. Il suffirait des cinquante mesures d'orchestre accompagnant la

danse, de l'aisance avec laquelle se pose sur le dessin obstiné de l'orchestre la première phrase du héraut, pour montrer quel styliste musical est M. Lalo. Un dialogue s'engage entre un groupe de jeunes filles défendant la chambre nuptiale et des jeunes gens en demandant l'entrée. Mylio vient lui-même et chante deux couplets que termine une charmante reprise du chœur. Tout cela est d'une fraîcheur et d'une naïveté adorables. Adorable aussi, le chant de la fiancée au seuil de sa chambre, venant se donner d'elle-même au fiancé qui l'appelle. L'orgue prélude, une cloche tinte dans la chapelle, jeunes gens et jeunes filles murmurent tout bas : *Salut à l'époux comme à l'épousée !* et deux fois, blanche et rose comme une fleur d'églantine, la douce enfant redit sa chanson. Oh ! l'aimable chanson de vierge ignorante et désireuse de l'amour ! Quelle grâce sans afféterie, quel abandon de soi-même en toute innocence et toute pureté !

Le cortège a pénétré dans l'église ; par les portes entr'ouvertes arrivent à nous les sons de l'orgue et les cantiques. Margared apparaît, et son gémissement : *O Mylio !* sur une seule note, est profondément douloureux. Voici Karnak, et

l'orchestre gronde. Toujours de beaux accords violents pour corser le chant, toujours et plus que jamais l'énergie de la déclamation, une action musicale que rien ne ralentit. Sur ces mots : *Vois ton amant incliné près d'une autre femme*, une belle effusion mélodique; ironique, irritante, la phrase monte de plus en plus, et les cantiques montent aussi, comme pour exaspérer la souffrance de Margared et la haine de Karnak. L'émotion redouble et parvient à son comble avec ces deux vers lancés à toute volée :

Et puis ils s'en iront, et les vents embrasés
T'apporteront ce soir l'écho de leurs baisers!

La rime est peut-être défectueuse, mais le mouvement musical est irrésistible. Voilà un duo de premier ordre. On a rappelé, à propos de lui, le duo de Telramund et d'Ortrude, deux traîtres aussi, au début du second acte de *Lohengrin;* celui de M. Lalo est le meilleur, parce qu'il est le plus concis. Il montre bien comment on peut profiter du génie de Wagner en le corrigeant.

Il faut finir. Il resterait encore à dire pourtant,

et à louer. Quelle bonne fortune qu'une œuvre pareille, et qu'on a de plaisir à la réentendre, à la relire, à faire en elle toujours de nouvelles découvertes ! Il faudrait parler du duo d'amour, si bref et si pénétrant, plein de distinction mélodique, rythmique et instrumentale, signaler le dessin de flûtes par lequel il commence, le retour de plusieurs motifs connus par lequel il s'achève. Il faudrait noter la prière du roi et de Rozenn demandant à Dieu le repentir de Margared, tandis que Margared elle-même, cachée, s'attendrit à la voix de son père et de sa sœur.

On a dit que l'inondation finale était de trop ; qu'il eût mieux valu, après la réunion de Margared à sa famille, baisser brusquement le rideau sur un écroulement de décor. On a dit surtout que le tableau symphonique ne valait pas un tableau analogue, celui du *Déluge*, de M. Saint-Saëns. C'est vrai, mais il ne faut cependant pas faire fi de cet épilogue. Remarquez, par exemple, les cris, ou plutôt les avertissemens sinistres des hommes réfugiés sur le rocher. *L'eau monte! l'eau monte!* Remarquez aussi certains accords qui ondoient comme la houle. Écoutez le chœur qui menace et maudit Margared ; il y passe je ne

sais quel souffle de Glück. Écoutez enfin le dernier cri de Margared avant la chute. Comme il est crâne ! Non, ce n'est pas mal finir que de finir ainsi.

Il est possible seulement, et même certain, que ce dernier tableau gagnera à l'Opéra. Oui, à l'Opéra ; l'œuvre a là-bas sa place marquée et l'y prendra, quand elle aura rendu au directeur qui l'a accueillie un peu de ce que celui-ci a fait pour elle.

Et puis, elle ne nous déplaît point à l'Opéra-Comique ; on en jouit de plus près ; on l'entend mieux, bien que parfois un peu trop. L'orchestration de M. Lalo est très cuivrée, et les fanfares dont elle retentit sont un peu sonores, sinon pour le sujet, au moins pour le local. Mais le reproche ne s'adresse ni au compositeur, ni à l'orchestre de M. Danbé, qui a joué *le Roi d'Ys* avec la dernière perfection.

M. Talazac soupire le rôle de Mylio plus qu'il ne le chante ; mais il le soupire avec charme. M. Bouvet ne soupire pas ; il chante, et d'une fameuse voix. On ne pourrait guère lui reprocher qu'un peu d'excès dans le jeu. Mlle Deschamps a trouvé là un rôle à sa taille. Quel organe écla-

tant et sûr, qui jamais ne bronche ! L'actrice a du feu, de l'intelligence ; qu'elle prenne garde seulement à certain balancement du corps, dont elle accompagne parfois son chant. Qu'elle soigne aussi sa prononciation, qui pèche peut-être par excès de zèle. Mlle Deschamps prononce trop et arrive parfois à prononcer mal. — Mlle Simonnet est toute charmante. Mais pourquoi M. Talazac et elle gâtent-ils chacun la fin d'une phrase par une note de chanteur et de cantatrice, et non d'artiste ? Pourquoi Rozenn termine-t-elle son *lied* du second acte, à ces mots : *Être voulus par Dieu lui-même*, sur une note haute, précisons : sur un *la* bémol au lieu d'un *mi* bémol ? Pourquoi Mylio fait-il de même, ou à peu près, à la fin de la chanson nuptiale ? Je m'étonnerais que M. Lalo eût prêté la main, surtout l'oreille, à ces variantes.

Il sait, lui, l'importance de certaines notes, de certaines notes *nécessaires ;* les deux notes en question sont de celles-là ; c'est elles qu'il faut, et non pas d'autres. Les changer dénature complètement les phrases qu'elles terminent.

Souhaitons, avant de finir, que le *Roi d'Ys* fournisse sur nos scènes françaises une longue carrière.

Il serait fâcheux, pour ne pas dire davantage, de voir l'œuvre, au bout de trente ou quarante représentations, émigrer à l'étranger, comme *Carmen*, et ne nous conquérir définitivement qu'au retour. Soyons aussi prompts à l'aimer que nous fûmes lents à l'admettre. Dans ce succès longtemps différé, dans ces honneurs tardifs, il n'y a déjà que trop de mélancolie, beaucoup de regrets et quelques remords. Nous tous, critiques, directeurs, public, nous faisons parfois mentir la sainte promesse : Frappez et l'on vous ouvrira. Trop de gens frappent sans qu'on leur ouvre. Ah ! ne laissons plus frapper en vain et monter inutilement cet escalier d'autrui, que les artistes d'aujourd'hui, comme le poète d'autrefois, gravissent toujours avec amertume. Au Salon de peinture, dans un bois sombre, auprès d'une tombe, se tient une femme affligée. Ses cheveux ruissellent sur ses épaules ; sa main laisse tomber sur le marbre une guirlande de pâles fleurs. C'est la vierge consolatrice, l'amie fidèle des inconnus et des méconnus. Craignons désormais de contrister la pieuse déesse. On vient de réparer une injustice ; qu'on n'en commette plus de nouvelles. D'autant plus qu'il est des torts irréparables et des fautes

sans expiation. A l'auteur du *Roi d'Ys*, qui n'est plus jeune, le succès d'aujourd'hui rouvre le passé. Mais fait-il que jadis on ne lui ait point fermé l'avenir ?

IX

Les Concerts. — M. Tschaikowsky.
La messe en *ré* de Beethoven au Conservatoire.

15 août 1888.

On fait maintenant plus de musique, et de meilleure musique, au concert qu'au théâtre. C'est au concert qu'on a le plus d'occasions de connaître ou de retrouver les œuvres d'aujourd'hui et celles d'autrefois.

Les trois grands orchestres de Paris ont continué de coexister sans se nuire ; au contraire, ils se feraient plutôt valoir. M. Lamoureux s'est transporté au Cirque des Champs-Elysées ; le quartier est meilleur que la salle. Nous n'avons

pu, à notre très grand regret, entendre le *Wallenstein* de M. Vincent d'Indy. On en a dit beaucoup de bien, et nous croyons volontiers qu'on a eu raison. Sauf cette œuvre importante, M. Lamoureux n'a joué que son répertoire ordinaire ; des essais comme celui de *Lohengrin* ne sont pas faits, hélas ! pour l'encourager.

M. Colonne nous a donné, nous a rendu *le Paradis et la Péri* de Schumann et *Marie-Magdeleine* de M. Massenet. Le chef d'orchestre de l'Association artistique a raison d'exécuter ainsi des partitions tout entières, et l'on devrait suivre son exemple. Il est bon de prendre ou de reprendre quelquefois la mesure d'une œuvre ou d'un homme. L'épreuve a brillamment réussi à Schumann et à M. Massenet. On se rappelait *Marie-Magdeleine* aussi exquise, mais peut-être moins vigoureuse.

C'est aussi M. Colonne qui nous a présenté un compositeur russe, M. Tschaikowsky. Le musicien du Nord a dû être content de notre accueil ; pendant près d'un mois, Paris n'a fêté que lui. M. Tschaikowski n'a peut-être pas le talent, je veux dire le genre de talent qu'on lui croyait ; mais il a beaucoup de talent. Je ne trouve chez

lui presque rien d'étrange ou seulement d'étranger ; rien de slave, comme par exemple chez Chopin ; rien d'aussi essentiellement russe que dans *la Vie pour le tsar* de Glinka. Il est vrai que nous n'avons pas entendu les opéras de M. Tschaikowsky. Mais sa musique d'orchestre ou de chambre, ses *lieder*, tout cela est le plus souvent pensé, écrit à l'allemande. Ne prenez pas, s'il vous plaît, cette remarque pour un reproche ; en musique, j'aimerais assez qu'on me traitât d'Allemand. M. Tschaikowsky a beaucoup de fantaisie, et, avec ou malgré cela, des tendances classiques. On trouve parfois chez lui une pureté de formes, une netteté de lignes et de coupe qui rappellent les grands maîtres et se fondent, bien loin de jurer, comme on pourrait le craindre, avec une imagination toute moderne. Cette association des contraires est surtout sensible dans le thème et les variations de la troisième suite. Notons ici une polonaise qui commence très bien, par une phrase des plus heureuses, mais qui bientôt se noie au milieu des développements démesurés. Même reproche au concerto pour violon. Il débute, lui aussi, par une phrase originale et charmante qui pouvait être la source de tout le

morceau ; mais l'idée s'égare vite, et voici venir les tours de force, les acrobaties stériles et tous les affreux prodiges de l'exécution. Ici l'esprit classique manque à M. Tschaikowsky ; ici et ailleurs encore, car le musicien, comme beaucoup d'écrivains ses compatriotes, même des plus grands, ne prend point assez souci de la composition, des proportions, de la mesure ; et ce défaut est grave. M. Renan a mis les artistes de notre époque en garde contre le péril quand il s'est demandé « si l'art ne s'évanouirait pas dans le vague et l'insaisissable, le jour où il voudrait être infini dans ses formes comme il l'est dans ses conceptions. » *Qui trop embrasse...*, avait déjà dit le vieux proverbe. La *Francesca de Rimini*, poème symphonique de M. Tschaikowsky, le prouve bien. Le plan d'une symphonie ainsi nommée sera toujours indiqué d'avance, et rigoureusement. Il faut peindre d'abord les horreurs de l'enfer, puis faire venir de loin, comme un couple de colombes, les deux ombres enlacées, les arrêter devant nous, leur laisser juste le temps de nous conter leur faute et leur misère, puis les perdre de nouveau dans la nuit pleine de gémissements et de sanglots. Ainsi a procédé M. Tschai-

kowsky, mais dans quelles proportions ! Ce qui fait la merveilleuse beauté de l'épisode dantesque c'est sa brièveté. Il tient en une dizaine de vers. La paraphrase de M. Tschaikowsky pèche au contraire par une longueur démesurée : le morceau dure vingt-cinq minutes. Le début, notamment, est si long qu'on se croit à la fin bien avant l'arrivée de Paolo et de Francesca. Dans cet ensemble excessif abondent, il est vrai, les détails intéressants, les idées distinguées, élégantes, les trouvailles d'harmonie et surtout d'instrumentation. M. Tschaikowsky orchestre à merveille. Il pense quelquefois comme Schumann (plus d'un de ses *lieder* en témoignerait) ; quelquefois aussi il orchestre comme Mendelssohn, avec la même transparence et la même légèreté. On pourrait lui reprocher seulement de temps en temps un peu trop de violence. En somme, voilà un musicien avec lequel on aimerait à faire plus ample connaissance ; nous ne lui disons pas adieu, mais au revoir.

Savez-vous que le Conservatoire se met en frais, qu'il fait plus maintenant que conserver, qu'il révèle ! C'est à lui que nous avons dû l'an dernier la belle symphonie en *ut* mineur de Saint-

Saëns ; nous lui devons cette année la messe en *ré* de Beethoven, sans parler du *Ludus pro patria* de Mme Augusta Holmès. *Ludus pro patria !* N'allez pas croire à quelque traduction du tableau de M. Puvis de Chavannes. Mme Holmès ne fait pas de la fresque en musique, il s'en faut. Elle n'aime ni le gris, ni la pénombre, ni les lointains vaporeux, ni les contours fuyants. Quelle poigne, et quelle touche virile ! Selon Mme Holmès, poétesse autant que musicienne, il y a trois jeux patriotiques : chanter, aimer et forger. Le second est évidemment le plus séduisant et peut-être celui qui a le mieux inspiré Mme Holmès. Aussi bien on savait ce qu'elle pouvait dire à ce sujet depuis certaine romance fort remarquable, intitulée *Éros*. Nous l'avons entendue, ou réentendue récemment à Barcelone, chantée à merveille par M. Maurel ; c'est le comble de l'amour, voire de la volupté. Il y a surtout une troisième strophe, oh ! mais une troisième strophe à faire revenir un mort. La partie amoureuse de *Ludus pro patria* n'a pas cette saveur, mais elle a du moins beaucoup de grâce ; le chœur des jeunes gens et des jeunes filles s'appelant dans la forêt est une page charmante, d'un tour et d'un rythme

heureux. Le morceau d'orchestre intitulé *la Nuit et l'Amour* rappelle trop certaines inspirations de M. Gounod et de M. Massenet : l'*adagio* du ballet de *Faust* ou l'*adagio* analogue du ballet d'*Hérodiade* (*les Phéniciennes*, je crois). On a un peu abusé de cette coupe mélodique et de cette instrumentation. Quant aux parties vigoureuses du *Ludus pro patria*, j'avoue ne les goûter qu'à demi. Tout cela veut être grand et n'est que gros, souvent tapageur et vulgaire. C'est du patriotisme turbulent, qui sent les concours de gymnastique et les bataillons scolaires ; on dirait une allocution de M. Déroulède en musique.

Une œuvre colossale domine toutes les œuvres entendues cette année et depuis bien des années, c'est la messe en *ré* de Beethoven. Elle a déjà fait couler des flots d'encre ; elle en fera couler encore. Tant de gens ont voulu la prendre comme terrain de combat, voir en elle ainsi que dans la neuvième symphonie une sorte d'apocalypse, dont ils se réservaient l'intelligence et l'interprétation ! La messe en *ré*, la neuvième symphonie, les derniers quatuors et les dernières sonates sont le patrimoine exclusif de certaine école qui défend qu'on admire ces œuvres-là, non pas

moins, mais autrement qu'elle ne les admire elle-même. On veut établir que dans les dernières productions de Beethoven est forcément la beauté suprême et que le dernier effort du génie en est toujours le dernier terme; en quoi l'on risque parfois de se tromper. Cela peut être vrai surtout pour les grands hommes morts jeunes : Raphaël, Mozart, parce que leurs dernières œuvres se trouvent être précisément des œuvres de maturité; mais cela n'est pas vrai, par exemple, pour Michel-Ange : *le Jugement dernier*, postérieur au plafond de la Sixtine, lui est inférieur aussi. Cela n'est pas vrai non plus ni pour Corneille, ni pour Goethe, ni pour Hugo. Est-ce vrai pour Beethoven ? On peut en douter. Malgré ses innombrables et sublimes beautés, égales, supérieures si l'on veut, à toutes les autres beautés de Beethoven, la messe en *ré* n'a peut-être pas l'absolue perfection de telle ou telle symphonie : *la Pastorale*, *l'Héroïque*, la symphonie en *ut* mineur. Elle pèche par certains défauts, ou plutôt par certains excès, un peu comme *le Jugement dernier*, dont nous parlions plus haut, ou comme le finale de la symphonie avec chœurs.

On trouve dans la messe des abus de force, des

longueurs, des obscurités d'intentions, des duretés et des aspérités vocales, enfin deux fugues colossales, je le veux bien, mais écrasantes, dont la forme scolastique jure singulièrement avec la liberté du reste de l'œuvre. L'une termine le *Gloria*, l'autre le *Credo*. M. Maurice Bouchor, dans une très intéressante et très enthousiaste brochure consacrée à la messe en *ré*, porte aux nues ces deux finales, surtout celui du *Credo*. « Il vaut mieux, dit-il, l'entendre que d'en parler. » Je ne le pense pas. J'aime encore mieux en parler, ou plutôt en entendre parler par M. Bouchor, sans toutefois être de son avis. » « C'est, dit-il, une fugue énorme, une fresque bondée de personnages qui se mettraient tout à coup à chanter comme des possédés (mais possédés par un esprit divin), ou à souffler dans une multitude d'instruments extraordinaires... Que pouvait dire de ce merveilleux tumulte Berlioz, ennemi personnel de ce qui fait ma joie, et qui a écrit de si lourdes âneries sur les fugues finales des oratorios enchevêtrant leurs glorieux et interminables *Amen?* Cette sorte de gaieté musicale fait périr d'ennui les pauvres hères que l'esprit de la fugue n'a pas éclairés. » — Hélas!

nous sommes de ces pauvres hères. Ne parlez pas de l'esprit de la fugue, de l'esprit qui vivifie, mais plutôt de la lettre qui tue. Les fugues du *Gloria* et du *Credo* sont construites, je le sais, selon toutes les règles de l'art ou de la science ; mais ces hurlements successifs ou simultanés, ces vocalises vociférées, ce fracas mathématique, tout cela m'étourdit, m'anéantit et ne me touche point. *In gloria Dei Patris !* Non, non, je ne me figure pas Dieu le Père dans une pareille gloire ! Entendre auprès de lui certaines mesures à voix nue, presque sans accompagnement, aussi désagréables que certain point d'orgue vocal de la neuvième symphonie ! Entendre ces *si bémol* tenus avec une cruauté impitoyable, et ces *Amen* rabâchés durant douze pages ! Ainsi soit-il, dites-vous ! Oh ! non, qu'il n'en soit pas ainsi !

Il est encore une autre partie de la messe qui nous échappe ; c'est la fin : *Dona nobis pacem.* Beethoven, avait, dit-on, inscrit en tête : *Darstellend den innern und aüssern Frieden*, expression de la paix intérieure et extérieure. Mais le morceau ne répond point à ce titre, à ce commentaire. Comme le finale de la neuvième symphonie, celui-ci nous déroute. La paix ! la paix ! répète

constamment le texte, sans que la musique l'exprime ou la demande. La paix extérieure ! Une fanfare de trompettes, les appels pathétiques des voix, le trémolo de l'orchestre, tout cet épisode, le seul vraiment beau de la péroraison, veut sans doute représenter les menaces de la guerre ; mais bientôt le chœur reprend, sec, monotone, sans onction ni pitié, coupé par une page d'orchestre seul, toute hérissée de trilles inexplicables. On a parlé à ce propos du finale de la symphonie pastorale. Mais qu'on en est loin ici ! C'est dans ce dernier que nous verrions la véritable image de la paix et de la joie, de cette paix et de cette joie universelles que devaient souhaiter pour toute l'humanité l'âme généreuse et la noble pensée de Beethoven. Le voilà, le grand concert d'amour que lui faisait entendre son génie. Quelques paysans, dira-t-on, joyeux de voir finir un orage, et rien de plus. Oh ! si, beaucoup plus : l'univers entier heureux pour l'éternité.

Ces longueurs, ces obscurités de la messe en *ré* peuvent s'expliquer. Beethoven vieillissait lorsqu'il écrivit son œuvre, et de plus il était sourd. Il avait perdu avec le sens de l'ouïe le contrôle nécessaire de ses créations intérieures. L'homme,

a-t-on dit, est une intelligence servie par des organes; le génie de Beethoven était alors desservi par les siens. Il le sentait bien, le pauvre maître, le jour où, se promenant avec son ami Schindler le long du ruisseau où il avait trouvé l'*andante* de la symphonie *pastorale*, il écoutait avidement, hélas! sans les entendre, les oiseaux d'autrefois.

Mais que les taches de la messe en *ré* ne nous en cachent point la splendeur ; qu'elles se perdent plutot dans le rayonnement général d'une œuvre telle, qu'un seul homme a jamais été capable de la concevoir et de l'exécuter !

Kyrie eleison! Christe eleison! Seigneur, Christ, ayez pitié! Que ce début de la messe catholique est significatif! Comme il indique, dans la conception chrétienne, la souveraineté d'une idée primordiale : celle de notre misère. Beethoven a compris la différence des deux invocations, l'une au Seigneur, au Maître ; l'autre plus tendre, traînée douloureusement sur une sorte de vocalise lente jusqu'aux pieds du Christ, du Dieu fait homme pour les hommes. Tout cet exorde annonce dignement, par ses vastes proportions, par la noblesse de son style, une œuvre grandiose. Tour à tour le chœur et les solistes

chantent ; de l'ensemble de l'humanité se détachent qnelques âmes d'élite, interprètes de la foule des âmes, demandant miséricorde pour elles-mêmes et pour la multitude.

Avec le *Gloria*, nous passons de l'homme à Dieu, à sa toute-puissance, qui contraste avec notre faiblesse. Le début est foudroyant, dialogué avec une rapidité et une vigueur superbes. Tout ici crie la force et la royauté divines. Quelle joie dans ces attaques successives ! joie presque guerrière, d'archanges qui portent le casque d'or et le glaive de feu ! *In terra pax hominibus !* Aussitôt les cris s'éteignent et la paix descend lentement sur les hommes de bonne volonté. Puis louanges, bénédictions montent vers Dieu à toute volée ; mais, sur les mots *Adoramus te* plane une subite douceur, une crainte respectueuse. Après un soupçon de fugue s'élève un chant adorable, un chant d'amour et de reconnaissance, premier mouvement de tendresse au cours de cet hymne triomphal. Après chaque épisode, la gloire, toujours la gloire, reparaît par des explosions soudaines, par de fulgurantes rentrées en ce beau ton de *ré* majeur qui domine la messe. La gloire en haut, et en bas la honte !

Toi qui portes les péchés du monde ! *Qui tollis ! qui tollis !* Les mots répétés semblent plier sous ce lourd fardeau. *Miserere*, *ô miserere*, poursuivent les voix, et cette seule interjection ajoutée redouble étrangement l'angoisse de la prière. A travers des modulations admirables, porté par la psalmodie frissonnante des chœurs, le grand mot *Miserere* passe et repasse lentement. Hélas ! pourquoi faut-il que tant de beautés, et si dramatiques, aboutissent à une fugue aride !

La clé de voûte du gigantesque édifice est le *Credo*. Nous voici au cœur de l'œuvre, et au cœur de ce grand sujet : la messe catholique. Le *Credo* commence par une affirmation si fière, qu'on ne saurait discuter une croyance aussi proclamée. Presque aussitôt se succèdent deux sublimes épisodes, les deux sommets de ce poème et de ce drame qui fut la destinée de Jésus, et les deux pôles de la foi : l'Incarnation et la Rédemption, la Naissance et la Mort de Dieu. Jamais peut-être Beethoven lui-même ne s'est élevé plus haut ; jamais il n'a rien écrit de plus admirable. Qui ne donnerait pour une seule de ces pages toutes les fugues d'hier et celles de demain ! Le voilà le génie ! Il n'est pas dans les

débris du passé, mais dans ces glorieux symptômes de l'avenir, dans ce verbe nouveau qui brûle ici les lèvres du plus grand entre tous les hommes qui aient jamais chanté.

L'*Incarnatus* débute par une sorte de plain-chant étonné. Puis des frissons, comme des rides légères, courent sur l'orchestre, et tout doucement les mêmes paroles reviennent flotter dans l'air. Au-dessus du chant scintillent des trilles de flûtes qui donnent au tableau une grâce mystique. L'auditeur, selon le caprice de son imagination, peut entrevoir ici quelque lointaine adoration de bergers, ou l'une de ces vierges d'or fin que salue un ange aux cheveux blonds.

L'*Homo factus est* se chante à pleine voix, sans crainte et sans humilité. Beethoven ne baisse pas la tête comme les fidèles à l'office. Il exprime fièrement la revendication du Christ par l'humanité, la mainmise de l'homme sur l'Homme-Dieu.

Le *Crucifixus* est de la plus grande beauté. Sur des notes déchirantes, portées comme des sanglots, les quatre solistes traînent tour à tour le seul mot : *Passus !* Il a souffert! L'orchestre, lui aussi, se traîne, fait avec les voix des dissonances poignantes, et le funèbre *lamento* aboutit à ces

mots : *Et sepultus est*, murmurés avec horreur. Encore un dernier cri : *Passus !* Cette souffrance a été si affreuse, qu'il faut la rappeler, même après qu'elle a cessé par la mort. Mais, cette fois, tout est consommé, et une sombre modulation ferme le divin tombeau.

Voici la résurrection, l'ascension et toutes les promesse de béatitude et de gloire qui terminent le *Credo*. Voici, après les pages dramatiques et descriptives, les pages dogmatiques et les grands chœurs bondissant d'allégresse. Voici la fameuse fugue *Et vitam venturi sæculi. Amen.* Beethoven, dit-on, s'est battu avec elle durant des nuits entières. Pendant qu'il la composait, on l'entendait hurler et frapper du pied. Il aurait mieux fait de ne pas provoquer le monstre. Ces pages sont terribles, même à entendre, et par moments tout à fait horribles. Les voix grincent, râpent, raclent les unes contre les autres comme des machines mal ajustées ; c'est de la musique d'engrenages qui vous broie et vous déchire.

Comme après cela le *Sanctus* est le bienvenu ! ce *Sanctus* calme, psalmodié doucement par des êtres qui vivent dans l'éternel repos ! A la fin de la ritournelle d'orchestre, avant le premier appel :

Sanctus! une même note répétée plusieurs fois, et de la manière la plus simple, donne la sensation d'un immense espace où des milliers de voix se transmettraient à l'infini l'hymne angélique.

Le célèbre *Benedictus* nous a un peu déçu. On est délicieusement ému d'abord par cette phrase suave du violon solo qui descend peu à peu des hauteurs, par ce rythme de l'accompagnement qui tombe, tombe sans cesse d'une chute régulière et lente; mais le morceau dure trop. La phrase mélodique, déjà longue par elle-même, s'allonge encore et semble revenir en arrière au lieu d'avancer. Certaines modulations manquent de charme, et puis les voix montent trop, et le violon aussi. Il finit par grincer à des hauteurs périlleuses, où les sonorités perdent tout moelleux, s'amincissent jusqu'à la maigreur et à l'aigreur.

Mais l'une des merveilles de la messe, celle qui la termine pour les profanes encore rebelles comme nous aux beautés du *Dona nobis pacem*, c'est l'*Agnus Dei*. Ici Beethoven a développé avec largeur l'idée, le sentiment plutôt du mot *miserere*, seulement indiqué dans le *Gloria*. Ici des pages entières appartiennent à ce grand mot

douloureux. Bassons et cors esquissent une lugubre ritournelle ; puis la voix de la basse exhale la première une plainte désolée. Le contralto la reprend, puis le ténor, chacun dans une tonalité différente ; le chant de la femme est le plus déchirant, le plus éperdu. L'orchestre l'enveloppe de grands remous sonores, et la foule supplie tout bas, courbant la tête sous les appels désespérés du soprano. Et cette immense douleur demeure toujours noble et fière, sans colère ni haine ; c'est la douleur de la sonate en *ut* dièze, la seule que Beethoven ait jamais connue.

Comme cet homme a souffert ! comme il a compris la souffrance de l'humanité ! comme il s'en est chargé pour la porter à Dieu ! La messe en *ré* est une œuvre de douleur et de piété plus encore qu'une œuvre de foi. Le *Kyrie,* l'*Agnus* du *Gloria,* le *Crucifixus,* le grand *Agnus Dei,* le dernier *Agnus* du *Dona nobis pacem,* autant de cris de misère, autant d'appels à la miséricorde. C'est surtout par cette grande idée de la souffrance, idée fondamentale du christianisme, que la messe est profondément religieuse.

Et maintenant est-elle d'un chrétien au sens strictement orthodoxe ? On sait que non. Beetho-

ven était surtout déiste. Il avait écrit de sa main et gardait toujours près de lui certaines maximes plutôt philosophiques que chrétiennes. Mais qu'importe ? Il n'est pas nécessaire que l'artiste éprouve un état d'âme pour le rendre ; il peut comprendre sans ressentir. L'orthodoxie de la messe, sinon de l'auteur, est du moins hors de cause. Le *Credo*, par exemple, est assuré comme celui qui sortirait des lèvres d'un confesseur ou d'un martyr. Quant au dogme du Christ et de la Rédemption, le début seul du *Benedictus*, cette mélodie tendre et compatissante, attesterait chez Beethoven la croyance que jadis quelqu'un vint au nom du Seigneur, et que celui-là promit la fin de toute peine. Dans la pensée du maître, celui-là, qui était-il ? Un homme, le plus grand de tous, ou un Dieu ? Beethoven aurait peut-être dit avec Carlyle, parlant de Jésus : « Le plus grand de tous les héros, c'en est *Un*, que nous ne nommerons pas. Qu'un silence sacré médite cette matière sacrée. »

X

Un nouvel *Hamlet* musical.

C'est « un autre » *Hamlet* qu'on devrait dire, car l'*Hamlet* de M. Aristide Hignard, représenté ce printemps sur le Grand-Théâtre de Nantes, n'est pas précisément nouveau. On peut lire en tête de la partition une courte préface datée de 1868 ; l'œuvre est donc à peu près contemporaine de celle qui sans doute lui a barré le chemin, et qui semble avoir accaparé l'estime publique, l'*Hamlet* de M. Ambroise Thomas. Si M. Ambroise Thomas prit alors la première place, il ne prit cependant pas toute la place. Pourquoi n'a-t-on pas ouvert un de nos théâtres au second *Hamlet ?* le sujet est de ceux où plus d'un artiste peu

réussir, et l'essai de M. Hignard était digne qu'on y prît garde.

M. Hignard n'est plus jeune. On nous a dit qu'il fut jadis élève d'Halévy. Il nous a dit lui-même, dans sa préface, qu'il avait consacré à son *Hamlet* de longues années de méditation et de travail. Voilà plus d'un titre au moins à notre respect. Nous avons lu son œuvre, que nous n'avions pas eu le loisir d'entendre, et à mainte reprise il nous a semblé qu'elle méritait mieux que du respect. D'abord la forme en est nouvelle. Le librettiste, M. Pierre de Garal (un pseudonyme sans doute), a conservé le drame de Shakespeare. Rien n'en a été arrangé ni déplacé. Le livret n'est guère qu'une traduction, avant tout fidèle, qui parfois paye cette fidélité d'un peu d'incorrection, de hardiesse ou de bizarrerie, mais qui parfois aussi garde toute la force et toute la grâce de l'original. Voici encore du nouveau : le drame musical de M. Hignard ne se chante pas tout entier ; il se déclame en partie. L'orchestre seul ne se tait jamais, il commente de ses mélodies ou de ses accords les vers récités. Le procédé n'est pas absolument inédit : Beethoven dans *Egmont* et Mendelssohn dans le *Songe d'une*

nuit d'été en usèrent jadis, mais d'une manière moins absolue. Les parties musicales d'*Egmont* et du *Songe* ne sont que des intermèdes, tandis qu'ici la musique ne cesse pas : la poésie parlée, qui l'accompagne parfois, ne la remplace jamais.

C'est une volumineuse partition que celle de M. Hignard. Elle compte plus de quatre cents pages et nous n'oserions, après lecture seulement, en juger avec pleine assurance. Tout d'abord elle paraît très inégale. Si on l'ouvre au hasard, on peut tomber très bien ou très mal : sur des trouvailles originales ou sur des formules vieillies. Une réflexion du moins peut rassurer la critique et donner quelque sécurité à l'impression première. Dans une partition qui ne date pas d'hier, le temps, en dehors de nous, a déjà fait sa besogne, et son choix, qu'il nous impose tout de suite. Vingt ans suffisent pour classer une œuvre, pour en accuser les faiblesses comme pour en éprouver les beautés ; ce que nous y trouvons de vivant pourrait bien mériter de ne pas mourir encore.

L'*Hamlet* de M. Hignard n'a pas la tenue générale, le style pur et austère de l'*Hamlet* de M. Ambroise Thomas ; il n'en a pas non plus,

du moins pas toujours, l'invention mélodique, pour ainsi dire la substance musicale ; ni la facture habile, ni peut-être (on croit le deviner à la lecture) l'excellente orchestration. Mais, au point de vue du sentiment, l'œuvre de M. Hignard possède de grandes qualités. Ne nous faites pas dire au moins que les mêmes qualités manquent à l'opéra de M. Thomas. Rapprocher deux ouvrages n'est point les opposer. Le sentiment profondément éprouvé, rendu avec beaucoup de naturel, beaucoup de justesse et de sincérité, beaucoup d'émotion et parfois d'éloquence, voilà le mérite de cet *Hamlet*. Inférieure parfois à l'idée ou à la situation, la musique ici n'est jamais en désaccord, encore moins en contradiction avec elle ; sans l'égaler toujours, toujours elle s'en inspire et témoigne qu'elle la comprend.

Jusque dans les détails, on constate cette intelligence musicale de l'idée littéraire. Au premier acte, par exemple, se trouve un trio entre Hamlet, le Roi et la Reine. Claudius et Gertrude invitent le prince à se consoler. La première phrase à deux voix manque un peu de caractère ; la même situation a été traitée par M. A. Thomas en deux pages d'un autre style, traversées à l'orchestre

d'un rappel de motif autrement mélancolique. Mais quand Hamlet ici prend la parole, le musicien trouve tout à coup l'accent juste. Au lieu de s'indigner qu'on souhaite abréger sa douleur, Hamlet semble en entrevoir lui-même la brièveté et sentir, hélas! que ses regrets pourront passer comme passent tous les regrets humains. La pensée qu'il cessera de souffrir ajoute à sa souffrance; sentiment un peu compliqué, mais qui sied au personnage. — Notons ailleurs l'apostrophe célèbre : *Vite au couvent!* lancée avec une verve ironique, une violence outrageante, presque avec des rires de fou. Ainsi la disait à la Comédie-Française M. Mounet-Sully, et Shakespeare ne désavouerait peut-être ni l'interprétation du compositeur, ni celle du tragédien.

Passons à deux grandes scènes vraiment des plus remarquables : la folie d'Ophélie et son convoi funèbre. Laissons les mauvaises parties de l'ouvrage, pour ne parler que des autres. Un artiste que vingt ans on a refusé d'entendre a bien droit à quelques égards. Par bonheur, en ne lui disant que les vérités agréables, on peut trouver encore beaucoup à lui dire. M. Hignard a voulu dans la scène de folie suivre exactement Shakes-

peare ; il ne s'est pas prêté comme M. A. Thomas à un arrangement qu'on a critiqué, traité même de profanation, au moins d'irrévérence, mais dont il faut pourtant reconnaître la poésie. Que des librettistes aient mis sur la scène de l'Opéra la mort d'Ophélie, seulement racontée par Shakespeare; qu'ils nous aient montré Ophélie suspendant ses guirlandes aux saules de la rivière et se couchant d'elle-même sur l'eau qui l'emporte avec ses couronnes et sa chanson, nous ne voyons là rien qu'on ne puisse excuser, bien plus, applaudir. Cette licence nous a valu un ravissant tableau musical, que gâtent à peine un ou deux points d'orgue et de trop nombreuses vocalises. Les récitatifs d'entrée, la valse, surtout le *lied* suédois, la reprise avec chœur invisible de la belle phrase : *Doute de la lumière!* tout cela forme un ensemble exquis.

Impossible de rendre la mort plus virginale et plus gracieuse, de la mieux voiler sous la poésie des fleurs et des eaux. M. Hignard, qui ne pouvait mieux réussir, a réussi autrement.

Voici son Ophélie, celle de Shakespeare : elle arrive, non pas au bord du ruisseau, mais chez la reine. Sur ses lèvres, pas une parole qui ne soit

du grand poète, et parfois traduite avec un rare bonheur, témoin ces vers :

Voici du romarin, la fleur du souvenir.
Souviens-toi, cher ami, de nos amours passées!
Et voici des pensées :
Elles en font d'autres venir !

et plus loin ceux-ci :

C'est l'herbe du pardon, je vous l'offre. — Ai-je tort :
Voilà toutes mes fleurs données,
Car, depuis que mon père est mort,
Mes violettes sont fanées!

Dans toute la scène, dans les deux scènes plutôt, car Ophélie sort un instant pour rentrer encore, pas une roulade; — pardon! une seule. Ce qu'il faut louer surtout, c'est la variété des mouvements, la mobilité et la docilité de la musique. Des rayons et des ombres se jouent tour à tour sur cette tête fleurie. La succession de la parole et du chant sied très bien à une scène un peu incohérente, comme celle-ci, et l'effet au théâtre en doit être très émouvant. Toutes les mélodies sont expressives : faibles et ténues, à peine accompagnées. *Il est mort et parti*,

Madame! soupire la pauvre fille, et l'orchestre répond par le même soupir. Voici une autre phrase, plaintive encore ; puis une autre joyeuse : *Demain, jour de Saint-Valentin, on s'accoste de grand matin!* couplets pimpants enlevés avec une gaieté navrante. Mais la mélancolie revient toujours : mélancolie sans violence, sans larmes même, et jamais loin du sourire. Dans l'esprit d'Ophélie ne flottent plus que des semblants de pensées, et le compositeur a trouvé des harmonies si douces, des mélodies si légères, qu'elles flottent aussi comme un semblant de musique. La musique ! vraiment son pouvoir commence où finit celui de la poésie. Sans elle ici la poésie, fût-elle de Shakespeare, est insuffisante. Ophélie ne nous émeut complètement que si elle chante. La musique seule est capable de retrouver et de nous montrer cette âme sous les voiles qui l'ont obscurcie.

Plus belle encore, et la plus belle de toutes, est la scène du cimetière. Après la chanson des fossoyeurs, qui ne manque pas de caractère, après une touchante paraphrase, par l'orchestre seul, du fameux : *Alas! poor Yorick!* on entend au loin une psalmodie funèbre. Le convoi d'Ophélie s'avance, aux sons d'une marche très simple, très

noble. Les prêtres et les vierges chantent tour à tour, puis ensemble ; les uns, des cantiques sévères, presque impassibles ; les autres, un *lamento* plein de tendresse et de douleur, longue phrase qui s'achève en retombant sur elle-même comme accablée. — Le silence s'est fait ; pour ceux qui se sont donné la mort, l'Église est avare de prières. Un moine s'excuse auprès de Laerte, le frère d'Ophélie, de ne pouvoir bénir plus longuement une tombe suspecte. Il a fallu l'ordre formel du Roi pour obtenir à la jeune fille ce peu d'honneurs qui lui est rendu. Sans quoi, dit rudement Shakespeare, on n'eût jeté sur elle que des tessons et des cailloux.

La musique n'est pas indigne de cette admirable scène. M. Hignard a noté les paroles du prêtre en magnifiques récits. La forme du récit est aujourd'hui l'une des formes de la musique les plus incertaines et les plus discutées. On hésite entre le récitatif à peine accompagné et le récitatif aidé au contraire, commenté par l'orchestre. L'un et l'autre peuvent avoir la même puissance ; témoin certains chefs-d'œuvre de Wagner dans un genre, et, dans le genre opposé, certains chefs-d'œuvre de la der-

nière manière de Verdi. On dirait que M. Hignard a deviné ici le récitatif que depuis nous avons trouvé dans *Otello ;* le récitatif soutenu seulement par quelques accords et tirant de lui-même, de notes peu nombreuses, mais scrupuleusement appropriées avec paroles, une force et une beauté d'expression extraordinaires. A ce point de vue, le dialogue de Laerte et du moine est d'un maître. Il en faudrait analyser chaque mesure. A ces mots : *Sur sa tête on respecte ces fleurs, doux attribut de sa virginité*, surtout aux derniers de ces mots, se dessine sur les lèvres du prêtre un pâle sourire de pitié. Mais dans les autres réponses à Laerte, dans cette homélie sur le suicide, quelle froideur, quelle sévérité sans miséricorde ! — Laerte ne demande plus rien. En une phrase exquise il souhaite seulement que des violettes naissent de cette dépouille charmante, et que les fleurs au moins ne la méprisent pas. *Et toi*, s'écrie-t-il avec un sursaut de colère, *Et toi, tu hurleras dans l'Enfer, méchant prêtre, Quant aux anges gardiens ma sœur ressemblera.* L'apostrophe est superbe et s'achève dans un sanglot.

La reine s'avance. Avec son offrande embaumée elle laisse tomber sur le cercueil ces quelques

mots : *Sweets to the sweet!* dont rien ne peut exprimer la suavité, fût-ce la traduction accoutumée : Des fleurs sur une fleur! Adieu, poursuit-elle, charmante fille! J'espérais te voir l'épouse de mon Hamlet. Je croyais que je jetterais des roses sur ton lit nuptial et non sur ta tombe. — Sachant que le compositeur l'avait traduite, nous avons tout d'abord cherché cette page et nous avons trouvé une élégie adorable, un *lied* d'une mélancolie et d'une élégance suprême, traversé par une ligne d'accompagnement aussi mélodieuse que la mélodie même. *Sweets to the sweet!* La musique seule pouvait rendre la douceur de cet ineffable adieu, et ne pouvait la mieux rendre.

Fermons la partition sur cette dernière fleur trouvée entre ses feuillets déjà jaunis. Hélas! qui sait ce que depuis vingt ans aurait pu écrire l'auteur d'une œuvre où se rencontrent des pages de cette valeur, si on lui avait donné audience, si tous nous n'étions pas trop souvent de ceux qui ont des oreilles et n'entendent point!

XI

Musique en mer.

25 août 1888.

A mon ami le commandant X....

La saison musicale avait été pauvre. Après *le Roi d'Ys*, le dernier ouvrage annoncé, et le seul acclamé, nous pouvions partir, et nous sommes parti. Parti pour les pays qui, dans ces années maussades, gardent encore la tradition de l'été ; pour les pays où mai, juin sont encore des mois de soleil, où le ciel rit, où la mer chante. Nous avons été sept semaines l'hôte de la mer bleue,

bercé sur ses vagues douces et conduit à ses rives charmantes par l'un des plus beaux entre les navires qui la sillonnent de leur éperon de fer. De ce navire hospitalier nous tairons le nom glorieux. Les marins n'aiment pas qu'on parle d'eux, surtout qu'on écrive d'eux, fût-ce pour leur exprimer sa sympathie et sa reconnaissance. Ceux qui furent pendant près de deux mois nos amis, s'ils lisent ces lignes, sauront bien se reconnaître. Ils verront que, sans les nommer, nous ne les oublions pas, et que, pour être discret, nous ne sommes pas ingrat.

L'homme a plus d'une mémoire : l'oreille a la sienne, comme l'œil, et depuis notre retour nous trouvons plus d'un écho parmi nos souvenirs. Sans parler des voix de la mer elle-même, ni des chansons des eaux, dans la vie de marin que de musique et d'harmonies ! On écoute à bord autant qu'on regarde. Chaque heure, chaque exercice, chaque détail éveille une sensation sonore, et l'on peut tout le long du jour entendre passer le temps. Le matin, on hisse « les couleurs » : deux coups de fusil, une double sonnerie de clairons ; et l'étamine s'envole joyeuse, déployant dans le ciel le pavillon de la patrie.

Les clairons sonnent les repas ; ils sonnent les exercices et les corvées. Ils sonnent quand le canot nous attend pour nous porter à terre ; ils sonnent pour appeler au poste de combat ; ils sonnent pendant les nuits de manœuvre. Le matin, à la messe du dimanche ; le soir, avant la prière, ils sonnent encore, et leur voix de cuivre ajoute à la gaieté du jour, ôte à la mélancolie du soir. La nuit, quand on revient de terre, quelles sonorités encore sur l'étendue des eaux ! De tous les navires à l'ancre on vous hèle au passage ; les cloches de bord « piquent » au loin les heures tardives. Emporté par le canot qui file entre la rade phosphorescente et le ciel étoilé, on entend la chute régulière des avirons et l'éparpillement des gouttes d'eau qui retombent avec ce bruit comparé par Lamartine au bruit des perles dans un bassin d'argent. Remonté à bord, on n'y trouve pas encore l'absolu silence. Comme les *Muezzins* d'Orient et les *Serenos* d'Espagne, les factionnaires s'appellent à travers la nuit. Bon quart tribord ! Bon quart bâbord ! Et le navire s'endort, bercé par les voix traînantes, un peu plaintives, de ceux qui gardent son sommeil.

Tout cela, c'est la musique du navire lui-

même; le langage presque humain de cette machine si vivante, qu'on finit par lui prêter une personnalité presque humaine aussi; de même qu'un vaisseau marche, il semble parfois qu'il chante et qu'une âme fait mouvoir et vibrer son grand corps de fer. Mais, pendant nos semaines de voyage, que de voix se sont jointes à ces voix! Quel surcroît de musique véritable s'est ajouté aux sonorités de chaque jour, aux bruits accoutumés de la vie maritime!

Deux fois surtout la musique du bord, non plus la diane ou le branle-bas, mais l'orchestre militaire, nous a ému, et d'émotions bien différentes.

La première fois, c'était le soir. Il y avait répétition dans la vaste rotonde où s'abritent les plus grosses pièces d'artillerie. La salle, toute lambrissée de fer, était à peine éclairée et très chaude. Les hommes, des mécaniciens pour la plupart, noirs de graisse, de fumée et de charbon, la veste ouverte sur la poitrine, le front en sueur, soufflaient à qui mieux mieux dans les tubes de bois, dans les cylindres de cuivre. Ils déchiffraient, je crois, et ne produisaient qu'un abominable charivari. Derrière les musiciens, on entrevoyait les

canons accroupis dans l'ombre ; les reflets d'une lampe tremblaient sur leur torse énorme et sur leurs reins d'acier. Ils semblaient hurler eux-mêmes, comme des bêtes monstrueuses, ou comme les damnés dans un des cercles de Dante.

La seconde fois au contraire, quelle lumière et quelle gaieté ! Qu'ils jouaient bien, les marins de l'amiral, et par quel beau dimanche, dans le port d'Alger ! Il y avait bal à bord ; on dansait sur le pont, sous un velum fait avec les pavillons de tous les pays du monde, et à travers la tente multicolore on entrevoyait le ciel, dont l'immense pavillon d'azur enveloppait tous les autres. Ces réceptions navales ont un caractère pittoresque et un charme particulier. Le vaisseau avait fait ce jour-là sa toilette mondaine : il avait caché ses canons sous les fleurs, et, de toutes ses armes : revolvers, sabres, fusils, composé des trophées et des ornements de fête. Inoffensif, hospitalier, il accueillait les femmes, les jeunes filles et semblait un lion qui se laisse caresser. Derrière un massif de feuillage, l'orchestre jouait des valses. Touchante musique, que cette musique militaire ! Elle aidait à danser, elle qui sait aider à mourir, et, dans un coin du navire, aussi doux, aussi

pacifique que le navire même, un officier, décoré sur les champs de bataille de la Chine, menait une ronde de petits enfants !

Devant Barcelone encore, à ce rendez-vous des escadres de l'Europe entière, que de musique ! Quand le canon faisait silence, les échos du port et de la rade se renvoyaient les hymnes de toutes les nations : ceux de l'Espagne ou de l'Italie, pimpants et vifs, presque dansants, qui font marcher vite au soleil des bataillons de petits soldats ; celui de l'Angleterre, grave comme un psaume, le psaume de la patrie ; celui de l'Autriche, qui serait le plus beau de tous, si la Russie n'avait le sien. Haydn, on le sait, est l'auteur de l'hymne autrichien ; ce chant est le dernier qu'il ait chanté. Lorsque l'avant-garde de Napoléon entra dans Vienne, « Que Dieu sauve l'Empereur François ! » murmura encore une fois le vieux maître, et il mourut. Quant à l'hymne russe, il est à la mesure de la nation et de la puissance pour lesquelles il prie ; il semble de taille à planer sur tout l'empire des Czars. Nous n'avons entendu nul autre chant avec autant d'émotion, parce qu'à notre émotion se mêlait une espérance. Au milieu de ces cantiques, austères ou joyeux, notre

Marseillaise éclatait, éloquente, enflammée, superbe, mais belle d'une beauté un peu farouche. Cet admirable appel aux armes, ce cri sublime d'héroïsme, n'est point l'hymne tranquille et durable d'un peuple. Une grande nation devrait chanter avec plus de recueillement et de sérénité, surtout elle ne devrait jamais changer son chant.

En rade de Barcelone, nous avons encore joui d'autres concerts. Un grand artiste ne dédaignait pas le piano, que dis-je ! les pianos du bord, car nous en avions deux : l'un chez le commandant ; l'autre, à l'étage inférieur, chez les *midshipmen*. Des deux instruments, qui nous avait donné le meilleur ? Une personne qui s'effaroucherait, elle aussi, d'être publiquement remerciée, mais que tous les artistes, pianistes surtout, reconnaîtront, sans qu'on la nomme. Les pianistes ! Nous n'oserons plus en médire, tant celui-là nous a charmé. Il jouait, non plus au Conservatoire, pour des centaines d'auditeurs, mais pour un groupe d'officiers, d'amis, dans un petit salon, à l'arrière du navire. Il jouait tout ce que nous demandions, et sous ses doigts, les plus légers et les plus harmonieux qui jamais aient effleuré un clavier, l'ins-

trument chantait d'une voix douce, sans violence et sans dureté.

Parfois, une brusque détonation ébranlait le bâtiment ; au-dessus de nous, les canons saluaient quelque prince au passage. L'illustre virtuose s'arrêtait de bonne grâce, et, la salve finie, le menuet de Boccherini ou le prélude de Chopin reprenait, pur, clair comme la voix d'un oiseau qui vient d'échapper au coup de fusil du chasseur.

Les heures charmantes entre toutes étaient celles du soir. Le soir, hélas ! nous n'avions plus d'autres artistes que nous-mêmes ; mais, dans le calme du crépuscule, dans la solennité de la nuit, comme la musique, sinon le musicien, se faisait écouter ! Jamais nous ne l'avons plus profondément sentie, plus tendrement aimée ; jamais elle n'a dégagé pour nous d'effluves plus subtils et plus pénétrants. Fille de la douleur ! l'appelait Musset. Mais elle est aussi la fille du bonheur, de la jeunesse et de la joie. Elle n'a pas eu sur notre navire de souffrances à consoler ; elle n'a été mêlée qu'à des impressions agréables, à de beaux spectacles et à de riantes pensées.

Les soirées musicales se partageaient presque

toujours en deux séances : l'une chez le commandant, l'autre chez les *midshipmen;* le grand chef d'abord; après lui, les plus jeunes de ses officiers. Je le vois encore notre commandant, assis près du piano, vêtu de blanc de la tête aux pieds, les cinq galons d'or brillant au revers de ses manches. Il écoutait bien et comprenait de même, n'étant pas de ces marins qui, dans l'œuvre de Meyerbeer par exemple, n'aiment que le troisième acte de l'*Africaine :* celui du vaisseau. Lui du moins adorait l'acte suivant, le plus beau de tous, et quand nous approchions des terres embaumées, de l'Algérie ou de la Corse, souvent une même mélodie nous est montée aux lèvres : *O Paradis sorti de l'onde!* la romance idéale de Vasco de Gama.

La nuit à peine tombée, je descendais au poste des aspirants. George Sand raconte quelque part qu'un soir à Nohant, dont Liszt et Chopin étaient les hôtes, on porta le piano dans le jardin. Jusqu'au matin, les deux maîtres jouèrent tour à tour, et les rossignols du printemps tantôt s'égosillaient à leur répondre, tantôt se taisaient pour les écouter. Il n'y avait sur notre navire ni virtuoses ni rossignols; mais par les hublots ouverts

entraient toutes les haleines du large et toutes les clartés de la nuit. Là, pas de salle de théâtre, pas de toiles peintes ni de quinquets, pas de public blasé et bavard. L'art et la nature seuls mêlaient autour de nous leurs influences sacrées. Béant, au-dessus du piano, juste à l'arrière du navire, s'ouvrait l'*œil*, grand trou rond qui, les jours de manœuvre ou de combat, livre passage au tube lance-torpilles, mais ne sert, le reste du temps, que de fenêtre principale au poste. Les étoiles traversaient le cercle tour à tour, et la lune venait parfois encadrer son globe d'argent dans l'énorme paupière de cuivre.

Les jeunes gens étaient assis, ou couchés au hasard. Les uns sommeillaient sur les coussins, d'autres fumaient en écoutant ; de quelques hamacs déjà occupés et bercés doucement sortaient des paroles de rêve. Le navire lui-même semblait se taire et ralentir sa marche pour jouir de la musique et de la nuit. Tantôt la poétique mélopée des *Pêcheurs de Perles* s'élevait dans le silence : *Le ciel est bleu! La mer est immobile et claire!* Tantôt c'était cette délicieuse sérénade qui paraît venir du fond des eaux : *Ma bien-aimée est enfermée dans un palais d'or et*

d'azur! Le murmure des vagues, comme un applaudissement léger, répondait à ces notes de cristal. On eût dit que les sirènes reconnaissaient une de leurs chansons.

Et quand la nuit s'avançait, nous rentrions dans notre cabine. Pour la regagner, il fallait traverser le faux-pont, à peine éclairé. Les hommes de garde y faisaient des rondes. Couchés sur le dos, un peu ployés par la courbe du hamac, les matelots dormaient à demi nus, et nous nous baissions, pour ne pas heurter du front un bras pendant ou une jambe retombante. Le silence se faisait et l'on n'entendait plus, en passant devant une porte close, que le bourdonnement d'une mandoline : c'était un jeune officier qui veillait encore.

Il y a deux mois de cela :

> Toutes ces choses sont passées
> Comme l'ombre et comme le vent!

La vie accoutumée a repris pour nous, et pour eux. Où sont-ils maintenant ? Notre musique leur manque-t-elle comme nous manque la leur, ou nous ont-ils oublié déjà, nous qui nous souviendrons toujours?

XII

Fanny Mendelssohn.

8 septembre 1888.

Dans la *Souris*, de M. Edouard Pailleron, Mlle Bartet disait une parole mélancolique : « Je suis de la race des sœurs. » Un livre récent vient de retracer une nouvelle et sympathique figure appartenant à cette race charmante (1).

Dans l'ombre d'un homme illustre ou éminent s'abrite souvent une sœur : Jacqueline Pascal, Lucile de Chateaubriand Paolina, Leopardi, Eugénie de Guérin, Fanny Mendelssohn. En fait de génie ou de talent, les frères ont toujours la meilleure part et je crois qu'elle ne leur sera

(1) *Fanny Mendelssohn,* d'après les Mémoires de son fils, par M. E. Sergy. 1 vol., chez Fischbacher, 1888.

jamais ôtée ; les sœurs ne brillent guère que d'un reflet. Mais, qu'elles nous soient connues par elles-mêmes ou par leurs frères seulement, nous les aimons, ces âmes jumelles, effacées par un périlleux voisinage et aussi par leur propre humilité ; ces compagnes dévouées et modestes, qui toujours sont à la même peine sans être toujours au même honneur, et qui jusqu'à la mort, parfois après la mort de leurs frères, servent une gloire chérie, sans prétendre la partager.

Fanny Mendelssohn fut au nombre de ces sœurs. Mais elle n'eut pas la destinée d'Eugénie de Guérin. Chateaubriand bâillait sa vie ; la sœur de Maurice, avec plus de raison, aurait pu dire qu'elle pleurait la sienne. Elle vécut presque seule, presque pauvre, et loin ; sans lâcheté, sans révolte, mais si profondément malheureuse que son journal ressemble à un bréviaire de douleurs. Fanny ne connut point le malheur, ou n'en reçut que les atteintes communes. Morte jeune, elle mourut du moins avant son frère. Sa vie ne s'écoula ni dans la solitude, ni dans le dénuement matériel et moral. Elle eut toutes les joies de l'affection et de l'amour ; elle eut du talent et de la fortune. La riche demeure des Mendelssohn

à Berlin, leur cercle artistique et littéraire, ne ressemblait guère au pauvre castelet du Cayla.

Plus heureuse qu'Eugénie, Fanny ne fut pas moins tendre, et Félix ne fut pas moins aimé que Maurice. « Hélas ! lisons-nous dans une lettre de Fanny, *lui* parti, tout sera assombri dans ce monde. » Comme Eugénie encore, Fanny avait reçu sa part des merveilleuses facultés de son frère ; et, la première par l'âge, peut-être n'eût-il tenu qu'à elle de ne pas être la seconde par le talent. Sa mère trouvait déjà, lorsqu'elle vint au monde, que ses doigts semblaient faits pour jouer les fugues de Bach, et Félix disait d'elle plus tard :

« Elle est de ceux qui ont su deviner l'intention du Bon Dieu lorsqu'il a créé la musique. »

Fanny reçut une éducation musicale complète. Enfant, elle travailla d'abord avec sa mère, puis avec le professeur Zelter, dont la franchise bourrue était proverbiale. C'est lui qui, écoutant un jour chanter une jeune femme, lui cria tout à coup :

« N'ouvrez pas la bouche si grande ! »

Et comme la chanteuse, décontenancée, fondait en larmes, le brave homme de lui dire, pour la rassurer :

« Ne pleurez pas, chère enfant ; je ne songeais pas à mal. Mais, quand on est affligé d'un extérieur tel que le vôtre, c'est une maladresse d'ouvrir la bouche comme vous l'avez fait. »

Cherubini était un peu de la même école. Le jour où le père d'Adolphe Adam voulut lui faire entendre son fils, un petit prodige, le vieux maître n'accueillit-il pas l'enfant avec ces seules paroles : « Il est fameusement laid ! »

Autant Abraham Mendelssohn favorisa la vocation musicale de son fils, autant il contraria celle de sa fille. Il estimait qu'une femme ne doit pas songer à la gloire et que le génie n'est point du tout son affaire. Il écrivait à Fanny, alors âgée de quatorze ans :

« La musique deviendra peut-être pour lui (Félix) une profession ; pour toi, elle restera un art d'agrément ; tu ne saurais la considérer comme le but de ta vie et de tes aspirations. Il est permis à Félix d'avoir l'ambition de faire connaître son talent, dont le succès importe à l'avenir. Mais toi, mon enfant, renonce à des triomphes qui ne conviennent pas à ton sexe et cède la place à ton frère. »

Et ailleurs :

« Je suis content de toi sur tous les points essentiels. Tu es bonne, et, si petit que soit le mot, il signifie beaucoup. Mais il est nécessaire de te perfectionner encore, surtout de mieux comprendre ta vocation de femme et de ménagère, la *seule* à laquelle tu sois appelée... Soumets-toi à ce sacrifice dès aujourd'hui et le plus joyeusement possible. »

La jeune fille se soumit : sans lutte, — on ne luttait pas avec la volonté paternelle d'Abraham Mendelssohn, — et même sans regrets apparents. Elle continua d'étudier, de composer pour elle, pour sa famille et ses amis ; pour son frère aussi : car Félix a quelquefois publié au milieu de ses œuvres à lui des romances sans paroles ou des *lieder* de sa sœur. Lui-même d'ailleurs partageait les idées de son père.

« Fanny, écrit-il quelque part, ne me semble pas appelée à être compositeur. Elle n'en aurait ni le goût ni la mission ; elle est trop femme dans la meilleure acception du mot : elle songe à ses devoirs de mère et d'épouse avant de se préoccuper du public, du succès, je dirai de la musique même. Les tracas inséparables de la vie d'artiste ou de compositeur ne feraient que

troubler son existence paisible ; je ne saurais les approuver. Mais je répète que si Fanny veut les affronter, pour vous complaire ou par envie personnelle, je lui rendrai tous les services qui dépendent de moi ; seulement je ne l'encouragerai jamais dans cette voie. »

On aime à croire que les conseils de Félix étaient parfaitement désintéressés ; que de la carrière artistique il sentait pour une femme les périls et les épreuves. Une femme n'a-t-elle pas défini la gloire, qu'elle connaissait bien, le deuil éclatant du bonheur ? Peut-être valait-il mieux que Fanny Mendelssohn se contentât de comprendre sans créer. Peut-être au prix de son bonheur, qui fut réel, et de quelque durée, n'eût-elle acheté qu'une ombre passagère et l'écho seulement de la renommée fraternelle. A des avis que ne dictait pas la jalousie, elle se soumit sans plainte ni soupçons. Elle ne composa guère que par passe-temps, et sans penser au public. En 1846, un an avant sa mort, elle se décida pour la première fois à publier un recueil de ses œuvres. Félix alors l'y encouragea, mais du bout des lèvres seulement, et somme toute, il ne nous reste rien, ou presque rien de la jeune femme.

Rien en musique ; mais, comme son journal et ses lettres nous l'ont gardée charmante ! comme elle était bien la fille et la sœur de ces Mendelssohn, qui du génie allemand avaient toutes les qualités et pas un défaut : intelligence, sensibilité, poésie, imagination et bon sens ; lumineuse clarté de l'esprit et chaude tendresse du cœur ; profondeur sans obscurité, fantaisie sans désordre. Fanny dit quelque part de son père :

« Ce qui le caractérisait, c'est le parfait équilibre de ses facultés. Cette harmonie donnait à son caractère une grande rectitude, et il en résultait un accord constant entre le sentiment et la raison. »

Ils étaient tous ainsi ; leur devise à tous aurait pu être l'un de ces mots : accord, harmonie, équilibre.

Leur devise ! et celle du talent de Félix.

« C'est un précieux, un divin jeune homme, écrivait Gœthe à Mme Mendelssohn la mère. Ne tardez pas à me le renvoyer, afin que mon âme se délasse en l'écoutant. »

Ce jeune fils d'Israël ressemblait au jeune David ; les soucis et les sombres rêves s'enfuyaient devant sa harpe d'or. Son génie était de ceux qui

apaisent, parce qu'ils possèdent la paix ; son inspiration fut presque toujours sereine. Au fond, Mendelssohn n'est pas un passionné ; sa musique n'a pas de tempêtes ; elle n'écume qu'à la surface. Mendelssohn émeut souvent, mais ne trouble pas, comme Schumann, par exemple. Chez lui, jamais rien d'âpre ni de douloureux, rien de malsain, rien de maladif même, fût-ce dans ces *Romances sans paroles* auxquelles les éditeurs pourtant n'ont pas ménagé les titres à effet. Ecoutez le premier *allegro* de la *Symphonie écossaise*, l'*allegro agitato* de la *Symphonie-Cantate* ou celui du *Songe d'une nuit d'été ;* tous les trois chantent la mélancolie, et non le désespoir. L'ouverture de *Ruy Blas*, malgré la passion qui l'anime, est moins déchaînée que celle de *Manfred*, de Schumann. — En regard de ces pages, les plus émues du maître, que de pages parfaitement paisibles : l'ouverture transparente de la *Grotte de Fingal*, le nocturne, le duo avec chœurs et le délicieux dénouement du *Songe !* Et à la base du monument, ces deux partitions sacrées : *Paulus* et *Elie*, que nous ignorons en France, deux chefs-d'œuvre de paix et de majesté ! Les abonnés du Conservatoire se rap-

pellent peut-être le chœur des disciples dans *Paulus*, après le supplice de saint Etienne. Ils peuvent se souvenir aussi de l'air d'*Elie* que chantait admirablement M. Bouhy : *J'ai trop vécu! Seigneur, retirez-moi du monde!* de cette page qu'une seule page littéraire égale : le *Moïse* d'Alfred de Vigny.

Rien, fût-ce la musique, chez Fanny comme chez Félix, ne rompait cet équilibre. Toutes les jouissances du cœur et de l'esprit se partageaient leurs facultés, aucune ne les absorbait. Fanny comprenait tout ; elle s'enthousiasmait pour les grandes choses et s'intéressait aux petites ; rien en lui était étranger ou indifférent. Autant que les beautés de la nature et de l'art, elle sentait les charmes du foyer et la poésie de la vie domestique. L'artiste s'effaçait avec simplicité devant la mère de famille ou la ménagère. Elle ne manquait à aucun de ses devoirs, elle ne dédaignait aucun de ses goûts, même des plus humbles. Dans une même journée elle dirigeait un orchestre chez elle et faisait des confitures. Elle quittait son piano pour revoir un mémoire de menuisier, et donnait dans une lettre à sa sœur des détails de musique et des recettes de cuisine ; tout cela sans

fausse simplicîté, car rien n'était plus étranger à cette nature essentiellement vraie que l'affectation et ce qu'on appelle la pose.

A toutes les qualités allemandes, Félix et Fanny en joignaient d'exotiques: par exemple l'esprit; témoin ce passage d'une lettre de Fanny :

« Avant de quitter Naples, nous sommes allés au théâtre voir la *Vestale*, de Mercadante... L'opéra terminé, nous allions nous retirer, quand Guillaume se rappela que le corps de ballet, à Naples, porte des pantalons bleus. Nous sommes restés en l'honneur desdits pantalons, contre lesquels les danseuses se sont insurgées au début.

L'innovation est d'ailleurs ingénieuse : car elle constitue un remède infaillible contre la volupté, tant l'effet est hideux. »

Ne trouvez-vous pas très peu berlinois ce « remède contre la volupté » ? Et ce trait encore, au retour d'un voyage :

« Nous allons poursuivre notre route sans autre arrêt... Nous craignons d'être accueillis par des exclamations du genre de celle de cette bonne Mme D..., revoyant son fils : « Mais, « Michel, sais-tu bien que tu es devenu affreux ! »

Enfin attendrait-on d'une Allemande cette appréciation sur Ingres :

« Ingres est décidément le plus ennuyeux des Français, ce qui revient à dire que pour un Hollandais il serait encore spirituel. »

Les Mendelssohn ne gagnaient pas que de l'esprit en voyage. Les lettres d'Italie sont parmi les plus intéressantes que Fanny ait écrites. Elle alla deux fois dans ce pays qu'elle adorait, qu'ils adoraient tous, et d'où ils ne revenaient qu'avec tristesse.

Les Mendelssohn, ou plutôt les Hensel (Fanny et son mari) menaient un peu là-bas, plus sage toutefois et plus allemande, la vie qu'y mena un instant, avant ses longs malheurs, la charmante famille de La Ferronnays. — Au plus fort de leur enthousiasme, ils conservent encore l'équilibre accoutumé :

« Rassurez-vous, écrivait Fanny ; nous ne sommes ni excités ni énervés. »

Mais comme la jeune femme jouissait de la nature et des arts ! Elle pleura d'admiration lorsqu'elle aperçut Venise pour la première fois.

« Le Titien, dit-elle, est certainement une des créations les plus réussies du Bon Dieu, et quand

le Titien et le Bon Dieu se mettent en frais, c'est la chose du monde la plus admirable. »

Dans la correspondance de Rome, elle parle beaucoup des pensionnaires qui habitaient alors notre Académie, entre autres de Gounod : « Un auditeur tel que lui est une bonne fortune. » Et ailleurs : « Il est d'une expansion extraordinaire. » — Déjà !

« Notre musique allemande produit sur lui l'effet d'une bombe qui éclaterait dans une maison... Elle le trouble et le rend à moitié fou.. Pour la clôture, j'exécute la sonate en *ut majeur* de Beethoven. Gounod en était comme fou d'enthousiasme et finit par crier : Beethoven est un polisson ! Sur quoi ses amis, jugeant qu'il était temps de le mettre au lit, l'emmenèrent. »

Les Hensel, Gounod et quelques jeunes gens formaient à Rome une bande joyeuse. On faisait des excursions, on dînait dans le jardin de la Villa Médicis, et parfois on y transportait le piano. Ingres était radieux ; il jouait du violon, accompagné par Fanny. Par les belles nuit d'été, on se rendait au Colisée, et Gounod montait sur un acacia, dont il secouait sur ses amis les fleurs embaumées. Le maître nous disait un jour qu'il

avait trouvé dans les ruines du Colisée, au clair de lune, la première phrase du duo de *Faust : Laisse-moi contempler ton visage !* Peut-être est-ce par une de ces nuits d'autrefois.

En saluant l'Italie, Fanny avait pleuré de joie ; elle pleura de chagrin en lui disant adieu.

« O ma belle Italie ! s'écriait-elle, que je suis devenue riche, grâce à toi ! Quels trésors incomparables j'emporte d'ici dans mon cœur !... Aucune symphonie ne peut remplacer le ciel bleu, et nulle voix humaine celle de la mer. Naples est bien le plus brillant air de bravoure que le Bon Dieu ait composé, et Pompéi son plus beau *Requiem.* »

Après ce premier voyage qui avait eu lieu en 1840, les Hensel en firent un second en 1845, mais plus triste, pour aller soigner la sœur de Fanny, Rebecca, malade à Florence. Ils la ramenèrent, guérie, à Berlin, où Fanny vécut encore deux ans, tranquille et heureuse.

Mais, le 17 mai 1847, la jeune femme dirigeait la répétition d'un des concerts qui avaient lieu chez elle chaque dimanche ; elle était assise au piano, quand elle se sentit subitement indisposée. Elle fut prise d'une syncope et mourut

dans la nuit; elle n'avait pas quarante-deux ans.

Six mois seulement après elle, Félix mourait à son tour, à l'âge de trente-huit ans. Ces deux âmes vraiment sœurs ne furent pas longtemps séparées. Le jeune maître eut hâte d'aller rejoindre celle qui aurait pu dire de son frère ce qu'Eugénie de Guérin disait du sien : Il a été la gloire et la joie de mon cœur !

XIII

Théatre de l'Odéon : *Athalie,* avec la musique de Mendelssohn.

Octobre 1888.

Je m'aperçus, dit Racine, dans la préface d'*Esther*, la première de ses tragédies avec chœurs, « qu'en travaillant sur le plan qu'on m'avait « donné j'exécutais en quelque sorte un dessein « qui m'avait souvent passé dans l'esprit, qui « était de lier, comme dans les tragédies an- « ciennes, le chœur et le chant avec l'action, et « d'employer à chanter les louanges du vrai « Dieu cette partie du chœur que les païens em- « ployaient à chanter les louanges de leurs « fausses divinités.

« Quelques personnes, dit-il encore, parlant « cette fois d'*Athalie*, ont trouvé la musique du

« dernier chœur un peu longue, quoique très « belle. »

Voilà bien la double impression que nous a laissée, à cette dernière reprise comme il y a quelques années, la partition de Mendelssohn : les louanges du vrai Dieu ; une musique très belle, mais encore plus longue.

On connaît la scène religieuse de *Joseph*, où les jeunes filles israélites viennent chanter avec simplicité ce quatrain :

L'épouse sensible et féconde,
La vierge ignorant sa beauté,
Doivent au Créateur du monde
L'amour et la maternité.

Le cantique est très beau. Qu'on imagine un cantique pareil ou du moins analogue, repris de demi-heure en demi-heure, et l'on aura idée de la musique d'*Athalie*.

Récités seulement, ces chœurs ralentissent déjà l'action ; chantés, ils la paralysent, et l'action d'*Athalie* est assez intéressante, assez rapide aussi, pour qu'on regrette et qu'on s'irrite de la voir entraver. L'impression dramatique souffre de ces interruptions périodiques et de ces monotones oraisons. On voudrait séparer de cette pièce

de théâtre cette musique d'oratorio, alléger le chef-d'œuvre littéraire des hors-d'œuvre musicaux.

Oui, hors-d'œuvres, et rien de plus : chœurs nobles, harmonieux, écrits dans un style pur, dans un sentiment religieux, où se rencontrent des pages charmantes ou vigoureuses, où se retrouve mainte et mainte fois la grave piété de l'auteur d'*Elie* et de *Paulus;* mais en somme musique accessoire, qui ne tient ni à l'action ni aux personnages. Dans un tout autre genre, la musique du *Songe d'une nuit d'été* se rattache beaucoup plus à la comédie de Shakespeare que la musique d'*Athalie* à la tragédie de Racine ; l'une est bien plus féerique que l'autre n'est biblique. L'*Egmont* de Beethoven, le *Struensée* de Meyerbeer, et, de nos jours, les *Erynnies* de M. Massenet et surtout le chef-d'œuvre du genre, *l'Arlésienne*, de Bizet, sont des partitions autrement théâtrales, autrement inhérentes aux drames qu'elles accompagnent et qu'elles complètent.

A l'action, disions-nous, comme aux personnages, la musique d'*Athalie* demeure étrangère. De l'action, de cette conspiration politique ourdie au fond d'un temple par un prêtre, quelle trace ? On nous citera l'ouverture ; et, au début d'un

petit volume consacré à Mendelssohn par Ferdinand Hiller, le traducteur, M. Félix Grenier, a analysé les intentions du musicien dans ce morceau. M. Grenier parle judicieusement des « religieux et dramatiques accords des trombones commençant l'ouverture et appelant le personnel du temple à la prière ; du chant des lévites demandant au ciel la victoire. » Voici maintenant « l'appel des trompettes annonçant le combat ; cette mêlée si tourmentée dans laquelle on entend retentir, au milieu de la lutte, la prière des lévites soutenant le courage de leurs frères ; des traits en imitation, rapides et heurtés, représentant assez exactement ces épisodes que les peintres de bataille aiment à placer au second plan de leurs toiles ; la prière du commencement, éclatant à la fin en un hymne de triomphe, hymne s'élevant vers les cieux, porté par les accords des harpes de Sion. » — Oui, tout cela se trouve dans l'ouverture d'*Athalie*, mais indiqué d'un trait un peu faible, par des couleurs un peu pâles. Partout l'élégance et la mélancolie, plutôt que la vigueur et la haine. La phrase qui représente la prière des lévites est charmante, mais rien de plus. Même quand elle revient dans l'*allegro* de l'ou-

verture, elle ne dépasse pas le ton de cette passion tempérée, qui le plus souvent anime la musique de Mendelssohn. On voudrait, au seuil de la puissante tragédie, quelque chose de plus grandiose et de plus âpre, par exemple l'ouverture de *Coriolan* de Beethoven. L'ouverture de Mendelssohn est belle, sans être tout à fait, selon nous, l'ouverture d'*Athalie*.

Nous en dirons autant de la marche des prêtres, plutôt pompeuse que guerrière, et rappelant à la fois, précisément par ce caractère de fête, la marche nuptiale du *Songe* et l'entr'acte, nuptial aussi, de *Lohengrin*.

Pas plus que l'action, les caractères d'*Athalie* n'ont été traités par le musicien, et c'est dommage encore. Mendelssohn, volontairement, je le sais, s'est borné à une musique seulement lyrique, et, comme certaine éloquence, purement démonstrative : à d'harmonieux développements sur la gloire et la puissance de Dieu.

Il est vrai que Dieu est au fond le principal, on pourrait presque dire le seul personnage d'*Athalie ;* et de ce chef il serait permis de soutenir que le musicien a compris l'intention du poète. Oui ; mais le Dieu de la tragédie est un Dieu agissant,

qui prépare les événements et les précipite, un Dieu qui mène l'action et les personnages, inspirant ceux qu'il veut sauver, aveuglant ceux qu'il veut perdre. Au contraire le Dieu des chœurs de Mendelssohn est un Dieu pour ainsi dire passif, qu'on adore, qu'on invoque, mais qui n'intervient pas.

Et ce Dieu même, est-ce bien le Dieu des Juifs, le Dieu de l'ancienne loi, le terrible Jéhovah (disons Iahvé par égard pour M. Renan), implacable dans ses colères et dans ses vengeances ? Non ; dans l'ouverture et ailleurs nous ne trouvons ni ce Dieu ni son ministre. Je voudrais le sentir invisible et présent partout, le Dieu des combats et de l'arche flamboyante ; je voudrais le reconnaître chez Mendelssohn, le fanatique Joad de Racine. Quels miracles il rappelle au tiède Abner ! De quels bienfaits sanglants il remercie l'Éternel :

Des tyrans d'Israël les célèbres disgrâces
Et Dieu trouvé fidèle en toutes ses menaces;
L'impie Achab détruit, et de son sang trempé
Le champ que par le meurtre il avait usurpé !
Près de ce champ fatal Jézabel immolée,
Sous les pieds des chevaux cette reine foulée;
Dans son sang inhumain les chiens désaltérés,
Et de son corps hideux les membres déchirés.

C'est cette dureté, cette cruauté de la religion et du pontife d'Israël qui manquent à la musique d'*Athalie*.

La couleur locale lui manque aussi. Elle est religieuse, mais vaguement ; elle n'est pas hébraïque ; on pourrait la chanter dans une église catholique, surtout dans un temple protestant : car Mendelssohn, commettant un anachronisme qui ressemble à un contre-sens artistique, a fait accompagner la prophétie du troisième acte par le choral de Luther. Bien qu'il soit difficile à la musique d'exprimer les nuances d'un sentiment général, le sentiment religieux ou tout autre, il eût fallu tâcher de caractériser cette scène essentiellement juive autrement que par un hymne protestant. Cet hymne, je le sais, est une inspiration très religieuse ; il a même quelque chose de robuste, d'assuré, qui ne messiérait pas à l'expression musicale de la foi israélite, si nous ne savions pas que c'est l'hymne de Luther. Mais nous le savons, et dès lors nous ne pouvons l'entendre dans le temple de Salomon sans l'y trouver déplacé. Luther et Joad, ces deux noms jurent ensemble dans notre souvenir. Sans compter que le grand prêtre, parlant de la « Jérusalem nou-

velle », désigne l'Eglise catholique et non l'Église réformée ; il y a donc double dissonance entre la musique et la poésie.

Au moins, qu'on ne nous accuse pas d'avoir laissé échapper les pages belles ou gracieuses de la partition, le chœur mystérieux : *O mont de Sinaï ;* plus loin, une charmante effusion mélodique : *O bienheureux mille fois.* La strophe célèbre : *De tous ces vains plaisirs où leur âme se plonge*, est parmi les meilleures inspirations de l'ouvrage. Elle exprime à merveille la compassion, la charité de jeunes âmes innocentes pour les âmes perverses, avec une sorte d'étonnement douloureux devant le mal. Enfin le bijou de la partition est le petit trio de femmes : *D'un cœur qui t'aime.* Il ressemble et fait un délicieux pendant au duo de Gounod écrit sur les mêmes paroles. Ce doux cantique convient bien à Éliacin, à des enfants consacrés, élevés dans l'ombre du sanctuaire. On y sent le souffle léger, le parfum de la vie intérieure, un souvenir, non pas du Livre des Rois, mais de saint François de Sales ou de l'*Imitation.*

Mendelssohn avait commencé par composer pour *Athalie* les chœurs seulement avec accom-

pagnement de piano ; plus tard il y ajouta l'ouverture, la marche des prêtres et les mélodrames de la prophétie, et il orchestra la partition. Mais tous ces intermèdes réunis, malgré la valeur intrinsèque de quelques-uns d'entre eux, ne feront jamais un drame musical, et, tout bien examiné, l'œuvre du compositeur gâte, plutôt qu'elle ne l'embellit, le chef-d'œuvre du poète.

L'exécution d'*Athalie* par l'orchestre de M. Lamoureux est de tout point excellente. Partout où l'on trouve M. Lamoureux, on trouve la discipline, la conscience, le soin, la puissance des ensembles et la netteté des détails. Cet orchestre fait ressortir avec précision les moindres finesses et les plus légers reliefs de l'instrumentation de Mendelssohn. Les chœurs chantent bien, avec entrain, avec nuances, et une demoiselle très grande, très brune, Mlle de Montalant, je crois, célèbre d'une voix timbrée et vibrante la gloire de Iahvé.

XIV

Encore M. Tschaikowsky. — Musique de piano et *Lieder*.

Il y a quelques mois, en prenant congé de M. Tschaikowsky, nous lui disions non pas adieu, mais au revoir. Nous venons de le retrouver, de faire avec lui plus ample, ou mieux plus familière connaissance, grâce à quelques-unes de ses pièces pour piano seul et à quelques-uns de ses *lieder*.

Le musicien russe était trop répandu cet hiver dans le monde parisien, fêté dans trop de salons ; on se pressait trop autour de lui, pour pouvoir jouir de ses œuvres délicates, faites non pour les grandes salles et les réunions nombreuses et bavardes, mais pour le recueillement de l'intimité,

presque pour les rêveries de la solitude. C'est trop de cent personnes, c'est trop même de dix pour écouter une sonate ou une chanson.

Nous avons lu et relu avec le plus grand plaisir les pièces pour piano et les *lieder* de M. Tschaikowsky. Il y a là beaucoup de talent. Au piano comme à l'orchestre, M. Tschaikowsky n'est peut-être pas aussi russe qu'on pouvait s'y attendre. L'élément slave ne domine pas en lui, bien qu'il paraisse de temps en temps. Le fond de la nature du musicien est plutôt allemand, et M. Tschaikowsky se rapproche moins de Chopin que de Schumann. Chez lui la forme, autant que le fond, est allemande. Il écrit très bien, d'un style original, élégant et ferme. Il a plus de précision que Chopin et que Schumann ; il est moins pianiste que l'un et plus symphoniste que l'un et l'autre. Il ne fait pas comme Chopin étalage inutile de virtuosité ; il ne coquette pas avec l'idée, il n'enguirlande pas la mélodie des ornements, des fioritures qui trop souvent affadissent et efféminent le style du maître polonais.

Si M. Tschaikowsky rappelle Schumann, ce n'est pas qu'il l'imite ; chez lui pas de ces réminiscences formelles qui ressemblent à des copies.

Une ressemblance plus vague et plus générale rapproche deux esprits qui sont un peu de même race et de même famille. Deux musiciens d'ailleurs, plus facilement que deux écrivains, peuvent se ressembler en gardant une certaine originalité respective. En musique plus qu'en littérature les moyens sont nombreux de varier soit par le rythme, soit par l'harmonie, l'expression de pensées analogues, fût-ce de la même pensée.

Comme celle de Schumann, la musique de M. Tschaikowsky est le plus souvent triste, mais d'une tristesse moins sombre et moins violente.

Et puis M. Tschaikowsky a été préservé des défauts de Schumann, du vague, de la longueur, par les qualités classiques que nous signalions déjà dans ses œuvres d'orchestre et que nous retrouvons encore plus marquées dans ses œuvres de piano. Aux pièces pour piano nous ne ferons même plus les reproches que nous adressions aux pièces orchestrales, notamment au poème symphonique de *Françoise de Rimini*. Ici les dimensions sont modérées et les proportions justes. Claires, nettes, les idées se développent avec richesse, mais non avec surabondance ; elles marchent, parfois avec des détours ingénieux et

de charmants caprices, mais sûres de retrouver la route dont elles s'écartent sans s'égarer.

Il y a dans cet œuvre de piano de petits chefs-d'œuvre de concision, par exemple la *Polka de salon*, op. 9, n° 2, preste, dégagée, sans une note inutile. L'*Humoreske*, op. 10, n° 2, est écrite pour ainsi dire à l'emporte-pièce. Elle a de plus une couleur spéciale, le rythme et la mélodie d'une chanson populaire. Le *Scherzo*, op. 2, n° 2, et le *Chant sans paroles* qui vient après sont deux bijoux. J'aime surtout au milieu du *Scherzo* quelques pages mélancoliques écrites dans une tonalité charmante où le piano peut arriver presque à des effets d'orchestre. Le *Chant sans paroles* est original, d'une finesse et d'une grâce achevée. Il faudrait encore citer bien des pages : la *Valse-Scherzo*, op. 7, écrite dans la bonne manière de Chopin ; la *Rêverie du soir*, op. 19, n° 1 ; enfin une *Mazurka*, op. 21, n° 3, la troisième de six pièces différentes composées sur un seul thème. Tout cela est à lire, et à relire : car la musique de M. Tschaikowsky, presque toujours très difficile, gagne à être étudiée avec soin, comme elle est écrite.

Quant aux *lieder* du musicien russe, on retrouve

en eux les grandes et belles traditions du *lied* allemand, celui de Schubert et surtout celui de Schumann.

On peut les diviser, comme ceux des maîtres allemands, en deux catégories : les simples mélodies, chants de tristesse, de joie, de prière ou d'amour, et les scènes ou récits, qui forment pour ainsi dire de petits drames. Dans tous apparaît l'un des signes les plus caractéristiques de la musique vocale moderne, musique de théâtre ou simple musique de chant; ce signe est l'importance, l'intérêt donné à l'accompagnement d'orchestre ou de piano.

Prenons au hasard un *lied* de M. Tschaikowsky, l'un des plus simples :

Vous ignorez qui j'ose aimer, dois-je le dire?
Non, je ne puis vous la nommer pour un empire.

Eh mais! c'est la chanson de Fortunio! Elle-même, traduite en russe d'abord, puis en allemand, et retraduite en français. Elle a bien souffert de toutes ces traductions, la pauvre petite chanson d'amour. Il y a surtout un vers pénible pour les fervents d'Alfred de Musset, dont nous sommes :

Nous la comparerons aux blés, car elle est blonde!

Enfin ! — Ce n'est plus du Musset, voilà tout ; — ce n'est pas non plus de l'Offenbach. Le temps est passé des romances à couplets pareils. Elle était cependant bien jolie, la chanson de Fortunio, ce *Voi che sapete* d'Offenbach, avec son accompagnement tout uni ; sa mélodie simple et juvénile, presque enfantine encore, glissait doucement sur des notes d'abord timides et comme étonnées ; puis la seconde strophe prenait un petit air hardi, chevaleresque, et la dernière s'achevait, attendrie, dans un soupir d'amour.

Tout autre est le *lied* de M. Tschaikowsky. Dès le début de la ritournelle, des syncopes ; une mélodie gracieuse, mais un peu incertaine et flottante ; d'ingénieuses réponses de l'accompagnement au chant ; puis un éclat de passion peut-être trop vif, et des réticences, des suspensions ; mille nuances délicates, une cadence finale charmante, mais trop de recherche et trop peu de naïveté. Si j'étais Fortunio et si je dînais chez Maître André avec Jacqueline, c'est, je crois, la chanson d'Offenbach que je chanterais.

Voici deux *lieder* très pathétiques et très beaux : le premier, imité de Henri Heine, s'appelle *Pourquoi ?*

« Pourquoi les roses sont-elles si pâles, dis-moi, ma bien-aimée, pourquoi ?

« Pourquoi l'alouette chante-t-elle d'une voix si mélancolique dans l'air ? Pourquoi s'exhale-t-il des bosquets de jasmin une odeur funéraire ?

« Pourquoi le soleil éclaire-t-il les prairies d'une lueur si chagrine et si froide ? Pourquoi toute la terre est-elle grise et morne comme une tombe ?

« Pourquoi suis-je moi-même si malade et si triste, ma chère bien-aimée ? dis-le moi, chère bien-aimée de mon cœur, pourquoi m'as-tu abandonné ? »

Voilà la traduction de la poésie originale de Heine. Le musicien en a conservé sinon les mots, du moins l'idée. Il en a conservé surtout et même accentué le mouvement. La gradation des paroles appelait naturellement une gradation musicale. Un *crescendo* était tout indiqué ; M. Tschaikowsky l'a bien compris. Ce *lied* commence très doucement. Les questions se posent d'abord avec étonnement, avec mélancolie, sur un accompagnement qui tremble tout bas ! Bientôt elles se succèdent plus pressées et quelques notes syncopées ajoutent à leur inquiétude. Puis elles se précipi-

tent avec une hâte fiévreuse ; le piano, j'allais dire l'orchestre, semble interroger lui-même avec âpreté. Le mouvement s'accélère, les harmonies se resserrent et les saccades des triolets redoublent de violence. Ce n'est plus la nature qu'interroge cette voix maintenant tonnante, c'est la bien-aimée elle-même, infidèle, ou plutôt insoucieuse. C'est à elle que vont les reproches, presque les malédictions, et comme le fameux *Ich grolle nicht* de Schumann, auquel il ressemble un peu, ce *lied* pathétique s'achève par une explosion de désespoir.

Le lied *Ah ! qui brûla d'amour* est du même genre, et d'une plus grande beauté. Il est écrit sur une poésie célèbre de Gœthe : la plainte de Mignon, souvent mise en musique, notamment par Beethoven, par Schumann et, de nos jours, par M. Ambroise Thomas. Ici, de tous les musiciens, M. Tschaikowsky a peut-être réussi le mieux. Sur un accompagnement d'accords syncopés, de basses qui descendent sonores et profondes, il a étalé une large mélodie, qui se déroule avec majesté. Contre le chant vient de temps en temps frapper une même note, qui retentit à travers les harmonies changeantes

comme une éternelle plainte. Elle semble porter le *lied* entier et tout ce fardeau de douleur. Soudain cette douleur s'exaspère ; elle s'échappe hors du cercle mélodique où elle s'enfermait ; stridentes et serrées, les syncopes de l'accompagnement se hâtent et montent, mais pour retomber presque aussitôt. La note fatale tinte encore, et la mélodie descend et disparaît dans les notes basses comme dans un abîme de tristesse.

Ecoutez encore une sombre chanson dont voici le sujet, sinon le texte même : « Ma mère m'a-t-elle enfantée pour une pareille souffrance ? Une sorcière m'a-t-elle jeté un charme ? Sans cesse, nuit et jour, je pleure comme un enfant ; mes compagnes viennent me consoler, mais nul ne peut me secourir. Hélas ! pour les batailles sanglantes il est parti, lui, tout mon désir ! Il est parti, me laissant seule avec mes larmes ! Devant l'image de la divine Mère tous les cierges brûlent ; le mien seul se consume et s'éteint tout de suite, pareil à mon pauvre cœur.

Dehors, c'est l'automne ; les feuilles tombent ; la tempête hurle. A ma fenêtre frappe un corbeau ; messager de bonheur, car son croassement semble me dire : Tu n'as plus longtemps à

pleurer. — Ma mère m'a-t-elle enfantée pour une pareille souffrance ? Ma mère ne m'a-t-elle enfantée que pour les larmes ? » Comment donner avec des mots l'idée de la musique écrite par le compositeur pour cette poésie ? C'est une espèce de mazurka sinistre, à l'allure rapide, avec quelque chose d'emporté et de farouche ; on dirait le chant d'amour et de misère d'une fille de Bohème. L'accompagnement est toujours intéressant ; on croit parfois y surprendre des effets et des timbres d'orchestre. Il suffit de quelques mesures, de quelques accents rythmiques et d'une modulation inattendue pour varier les ombres qui passent sur cette lugubre chanson.

Le Collier est un récit dramatique. « Quand je partis avec les Cosaques, Anna me dit : Que Dieu qui voit mes larmes brûlantes et mon chagrin te ramène ! Je ne te demande qu'une chose : pour le cou blanc de ton Anna rapporte un collier de perles rouges. — Dieu nous donna un brave hetman. Ah ! ce fut une rude chasse ! Le pays fut plein de cris ; l'incendie et les ruines marquèrent le passage des Cosaques... Mais je n'oubliai pas le collier de perles rouges. — Toi, brune fille tartare, c'est Dieu qui t'envoie vers

moi. Laisse-moi prendre tes perles, je n'en vis jamais de pareilles. Je ne descendrai plus de cheval, j'en fais serment devant Dieu, avant de voir au cou de ma belle le collier de perles rouges. A travers le steppe immense court mon brave petit cheval... Au village les gens revenaient du cimetière et la foule me crie : C'est Anna ! Elle n'a plus besoin du collier de perles rouges... Aussitôt le frisson glacé de la mort me traverse ; je mets pied à terre devant l'image sainte. Là seulement je veux t'attacher maintenant, ô collier de perles rouges ! »

On peut analyser ce *lied* comme un petit drame musical. Le jeune homme s'en va, emportant la mélancolique prière de sa fiancée, et sur toute la première page déjà plane un pressentiment, une vague menace de malheur. J'ignore ce que vaut en russe la poésie du *lied ;* mais en allemand elle est émouvante. *Un collier de perles rouges !* Ces mots qui reviennent toujours à la fin d'une même phrase musicale jettent çà et là comme un reflet sanglant. Voici le fracas de la bataille, et soudain au milieu de la mêlée, encore ce collier de pourpre ! Il le tient, le cavalier ; il l'emporte, et des accords terribles, presque fous, hâtent et préci-

pitent sa course. Il arrive, le tumulte redouble, le piano vibre tout entier, et par-dessus les dissonances, les octaves et les syncopes, retentit, hurlée par la foule, l'affreuse nouvelle : « Anna n'a plus besoin du collier de perles rouges ! » — Maintenant, c'est presque le silence. La phrase principale, on peut dire le *leitmotiv* du *lied* revient tristement ; trois accords éveillent un vague écho de *Requiem ;* sous les sanglots haletants du pauvre garçon monte une plainte qu'on voudrait entendre soupirer par des violoncelles, et la voix achève de s'éteindre sur ces mots, qui font image pour la dernière fois : « le collier de perles rouges ! »

Terminons par le plus remarquable de ces chants : une page de la plus grande beauté, égale aux meilleures inspirations de Schumann, la *Prière du soir*. Les paroles françaises valent mieux cette fois que les autres ; les voici :

L'obscure nuit du jour a pris la place,
Le monde dort silencieux !
Comme mon cœur mon âme est toute lasse,
Et ma prière monte aux cieux.

A tout mortel, mon Dieu, je t'en supplie
Donne la paix ! O Tout-Puissant,
Bénis la couche où le malheur s'oublie
Et le berceau de l'innocent.

Pardonne au mal; de la haineuse envie
Jusqu'à l'aurore éteins les feux;
Et que chacun, qui souffre dans la vie,
En songe au moins se sente heureux!

Le chant commence mystérieusement ; d'obscurs accords se traînent, enveloppant la voix d'harmonies étranges, donnant par des modulations inattendues et pourtant naturelles l'impression et la vague inquiétude du soir. Ce vers surtout : *Et ma prière monte aux cieux*, est noté avec une délicatesse adorable. Elle monte en effet, cette prière, à travers un accompagnement qui tremble, qui flotte comme les brumes du crépuscule. Elle monte d'abord timide, implorant tout bas quelque répit à toutes les misères de la terre. Et puis elle s'anime, les accords sonnent plus puissants et plus nourris, une immense pitié, un immense amour envahissent cette âme en proie à l'épouvante de la douleur humaine, et qui supplie pour toutes les âmes. Elle crie vers Dieu, elle lui jette le recours déchirant de l'humanité. Je connais peu d'appels aussi pathétiques à la miséricorde infinie, peu d'éclats aussi éloquents d'une aussi ardente charité. — L'humanité ne souffre sans doute pas plus aujour-

d'hui que naguère ; mais elle sent plus profondément sa souffrance. Il y a cinquante ans, dans un air demeuré célèbre, Masaniello n'invoquait pas avec une telle détresse « du pauvre le seul ami fidèle, » le sommeil, cette trêve nocturne à la vie. Le chant d'Auber n'était que mélancolique ; celui de M. Tschaikowsky est déchirant.

Une femme a dit récemment que le compositeur russe ne faisait que de la musique gris perle. C'est se montrer difficile que de ne pas trouver de semblables *lieder* assez colorés.

XV

Mozart d'après sa correspondance (1)

20 octobre 1888.

On a été de tout temps et on est aujourd'hui plus que jamais curieux d'étudier les gens de génie ou de talent autrement que par leurs ouvrages ; peut-être n'a-t-on pas toujours raison. La connaissance des hommes importe infiniment moins que celle de leurs œuvres ; l'une souvent n'ajoute pas à l'autre ; parfois même elle la contredit. « Ami, cache ta vie et répands ton esprit. » Aux grands esprits encore plus qu'aux autres s'adresse ce conseil du poète. Ce qu'ils produisent est tout ; ce qu'ils

(1) *Lettres de W. A. Mozart,* traduites par H. de Curzon, 1 vol., Hachette, 1888.

sont, peu de chose. Connaître personnellement les artistes de génie ou de talent ne les fait guère mieux comprendre et risque de les faire moins aimer. Il est inutile et il peut être dangereux d'approcher ceux que de loin on admire le plus.

Avec Mozart, pas de déception à craindre, au moins de déception morale : ce grand homme fut presque un saint homme, digne, autant que de notre admiration, de notre sympathie, de notre tendresse, et surtout hélas ! de notre pitié.

Mais il est une espérance que trompe un peu cette correspondance : l'espérance pour ainsi dire esthétique. La lecture des lettres de Mozart nous édifie sur l'homme beaucoup plus que sur l'artiste ; elle nous montre le fils respectueux et soumis, le frère aimable et enjoué, le mari tendre et fidèle, plus que l'auteur des *Noces de Figaro*, de *Don Juan* et de *la Flûte enchantée*.

Aussi bien de cette rareté des renseignements artistiques et musicaux, les raisons peuvent aisément s'apercevoir.

Mozart, on l'a dit, est le Messie de la musique moderne. Après Palestrina, Bach, Haendel, les prophètes ; après Haydn même, un précurseur

déjà presque divin, Mozart est venu véritablement comme un fils de Dieu, comme une de ces rares et prodigieuses créatures qui de temps en temps apportent sur terre plus que le reflet, presque l'image du Créateur. Mais, s'il a été l'un des plus grands parmi les hommes, il a été aussi l'un des plus simples. Son génie, qui ne s'ignorait pas, ne s'observait et ne s'analysait pas lui-même ; aucun ne fut plus naïf. Mozart ressemble à l'une des forces, ou plutôt à l'une des beautés de la nature ; si vous voulez, à l'une de ses harmonies. La musique était en lui comme dans les flots de la mer ou dans les feuilles des bois, plus humaine sans doute, mais non moins spontanée. Il n'y a pas plus de philosophie dans ses chants que dans ceux du rossignol. Ainsi que Raphaël sans doute, auquel il est devenu banal de le comparer, Mozart portait en lui-même *una certa idea*. Comme le peintre voyait, le musicien entendait quelque chose au fond de son âme, quelque chose de divin, et l'artiste épris, mais respectueux de cet idéal, n'osait pour ainsi dire y rien ajouter de sa propre humanité.

L'art subjectif, complexe et parfois compliqué, cet art spécial et de plus en plus cher à notre

siècle qui l'a créé et peut-être exagéré, cet art n'était nullement celui de Mozart. S'il est vrai, et c'est au moins vraisemblable, que nos commentaires de critiques étonneraient souvent les écrivains et les artistes, cela est vrai surtout d'artistes comme Mozart. — Croyez-vous qu'il ait voulu mettre dans *Don Juan*, pour ne prendre que ce seul exemple, tout ce qu'on y a vu, tout ce que nous y voyons nous-mêmes ? Plutôt qu'une longue patience, le génie ne serait-il pas quelquefois une mystérieuse surprise et comme un divin hasard ?

Voilà pourquoi, dans ses lettres, Mozart ne parle guère de ses œuvres, sinon pour en mentionner brièvement la composition, la représentation et le succès.

« Cher et excellent ami, écrit-il de Prague au comte de Jacquin, le 29 octobre, mon opéra *Don Giovanni* est venu IN SCENA, et cela avec le plus éclatant succès. »

C'est tout. Des intentions de l'auteur, de la *genèse* du chef-d'œuvre, comme on dirait aujourd'hui, pas un mot ; pas trace de théorie esthétique, pas l'ombre de dissertation, de commentaire ou d'apologie. Ce n'est que par exception, à propos

de *l'Enlèvement au Sérail*, que le maître exprime quelques idées sur la musique dramatique.

« Un homme, dit-il à propos de certain air, emporté par une aussi violente colère dépasse toute règle, toute mesure et toute borne ; il ne se connaît plus;... et de même il faut que la musique, elle aussi, ne se connaisse plus. Mais comme les passions, qu'elles soient violentes ou non, ne doivent jamais être exprimées jusqu'au dégoût, et que la musique, même dans la situation la plus terrible, ne doit jamais offenser l'oreille, mais là encore la charmer, et enfin rester toujours de la musique, je n'ai pas choisi... etc. »

La critique contemporaine écrirait des volumes sur cette simple phrase, qui contient toute une théorie très discutée, très démodée aujourd'hui, la théorie classique. « Il n'est point de serpent ni de monstre odieux. » Mais ce n'est peut-être pas le moment de raisonner, à propos du musicien qui de tous a raisonné le moins.

Notons çà et là les rares pages où Mozart aborde les questions musicales. Voici par exemple de très sages pensées, que les acrobates du piano moderne ne feraient pas mal de méditer. « Il

est bien plus facile de jouer un morceau vite que lentement. On peut, dans les traits, manquer quelques notes sans que personne le remarque. — Mais est-ce beau ? — En jouant vite, on peut employer une main pour l'autre, sans que personne le voie ou l'entende. — Mais est-ce beau ? » Il paraît que les pianistes d'alors jouaient déjà trop vite, comme jouent encore ceux d'aujourd'hui.

En France, nous avons beaucoup détesté Wagner, parce qu'il nous détestait, nous et notre musique; de ce chef, Mozart aussi mériterait notre rancune. Il paraît avoir méconnu le génie musical de notre pays.

« Le baron Grimm et moi, écrivait-il de Paris en 1778, nous donnons souvent un libre cours à notre indignation contre la musique d'ici... Si au moins les Français reconnaissaient que leur musique est mauvaise !... et le chant !... *Oimé !...* Encore si une Française ne chantait pas d'italien, je lui pardonnerais ses criailleries françaises ! mais gâter de la bonne musique, c'est insoutenable. »

Et plus loin :

« Si Paris était un lieu où les gens eussent s oreilles, du cœur pour sentir, et tant soit

peu d'intelligence et de goût pour la musique, je ririais de bon cœur de tout cela. Mais je ne suis entouré que de brutes et d'imbéciles (au point de vue de la musique). Et comment en pourrait-il être autrement ? Dans toutes leurs actions, leurs passions et leurs désirs ils sont les mêmes. Il n'y a vraiment pas au monde un lieu comme Paris ! Et ne croyez pas que j'extravague quand je parle en ces termes de la musique d'ici ; adressez-vous à qui vous voudrez, excepté à un Français de naissance, et pourvu que ce soit quelqu'un à qui l'on puisse s'adresser, on vous dira la même chose. »

Ce n'est pas tout :

« Les Français sont et restent des ânes ; ils ne peuvent rien faire et sont obligés de s'adresser aux étrangers. »

En 1778 pourtant, l'année même du séjour de Mozart parmi nous, on pouvait entendre à la Comédie italienne : *le Tableau parlant*, *Zémire et Azor*, *les Deux Avares*, *le Déserteur*, de Grétry et de Monsigny, deux Français, l'un de naissance et l'autre d'adoption ; à l'Opéra : *Orphée*, *Alceste*, *Iphigénie en Aulide* et *Armide*, de Gluck, un Allemand qui demandait à la

France la consécration de son génie. La France n'était donc pas ce pays d'ignorants et de sauvages que Mozart affectait de mépriser. Le maître, d'ailleurs, nefut pas insensible au succès obtenu par ses symphonies au Concert spirituel de Paris.

Ce Paris, quand il le quitta, rappelé par un père impérieux que préoccupait l'avenir de son fils, ce Paris qu'il avait dédaigné, insulté même et traité de ville stupide, corrompue et pourrie, le jeune maître ne put s'empêcher de lui donner un regret.

« Père chéri, écrivait-il alors, je vous assure que si ce n'était le plaisir de vous embrasser bientôt, je ne reviendrais pas à Salzbourg; car en dehors de ce motif, louable et vraiment beau, je fais en réalité la plus grande folie du monde... Si mon père savait ma situation actuelle et mes bonnes perspectives d'avenir (et n'avait pas été mal et faussement renseigné par un bon ami), il ne m'aurait certainement pas écrit en des termes tels... qu'il ne m'a pas été le moins du monde possible de résister... Je vous assure que j'aurais gagné à Paris honneur, renommée et argent. »

Si Mozart était demeuré à Paris, qui sait dans

quelle voie il fût entré, et s'il n'eût pas reçu des mains défaillantes de Gluck les jeunes destinées du drame lyrique français? Les lèvres de Mozart, ces lèvres si harmonieuses que jamais (sauf dans *l'Enlèvement au Sérail* et *la Flûte*) elle ne chantèrent que le doux langage d'Italie, ces lèvres peut-être se seraient faites à notre poésie, elles l'auraient aimée, et peut-être *Don Juan* serait-il né chez nous et pour nous.

Dans les lettres de Mozart, autant l'artiste s'efface, ou s'ignore, ou s'oublie, autant l'homme se montre tout entier. Et quel homme? Un des plus simples, des plus purs, des plus tendres et des plus malheureux qui jamais aient vécu et souffert. Au moins, si cette âme d'élite avait souffert des souffrances dignes d'elle! Dans la foule des douleurs humaines il en est pour ainsi dire de nobles et de relevées; Mozart ne connut que les plus humbles. Il fut la proie, non pas même du malheur, mais de la misère. Il vécut dans la gêne, dans la pauvreté, dans l'angoisse quotidienne du lendemain et sous l'étreinte jamais relâchée des nécessités matérielles. Il ne parle pas d'esthétique. Eh! le peut-on, quand la lutte pour l'existence réduit l'art et le génie à la médiocrité, pour ne

pas dire à la bassesse d'un métier, d'un gagne-pain ! Toute sa viert Mozart a fait des tournées, comme un cabotin ; il a couru le cachet, comme un croque-notes ; il a donné des leçons à six francs et fait au concert des recettes de vingt écus. Il a mendié de modestes places, qu'on lui a refusées. Il a été rebuté, humilié, insulté, chassé comme un laquais. Il a travaillé pour manger et pour nourrir les siens. Et à trente-cinq ans, après le succès colossal de *la Flûte enchantée*, quand la fortune allait enfin changer, quand de toutes parts arrivaient des offres de places et de pensions, Mozart a succombé ! L'excès du travail et de la souffrance l'avait tué ! Après n'avoir pas même pu vivre de son génie, il a fini par en mourir.

Les premières lettres de Mozart, datées d'Allemagne et d'Italie, sont de 1769 et 1770. Il avait alors treize et quatorze ans, et n'en était déjà plus à sa première tournée. Dès l'âge de cinq ou six ans, Mozart, avec sa sœur, était emmené par son père à travers l'Europe, et les archiduchesses, les princes et les cardinaux payaient de quelques ducats, d'un costume de soie, d'une montre ou d'une tabatière les essais prodigieux de l'enfant

sublime. Il allait, gracieux et souriant, avec sa petite perruque et sa petite épée, exposant aux fatigues des chemins, aux hasards des voyages, le fragile trésor de son génie. Il allait, chantant d'une voix enfantine et charmante, jouant du piano comme du violon, improvisant sonates, fugues et concertos ; encore trop petit pour pouvoir, à Rome, hausser ses lèvres jusqu'au pied de bronze de saint Pierre, et composant déjà des symphonies et des opéras. La reine de Naples le saluait plusieurs fois à la promenade, mais le soir le pauvret ne mangeait pas toujours à sa faim. Il était gai pourtant, comme en témoignent ses lettres à sa sœur, vraies lettres d'enfant, pleines d'entrain et de bonne humeur.

L'adolescence de Mozart s'écoula comme son enfance, soit à Salzbourg, où le service de la chapelle archiépiscopale retenait souvent le père et le fils ; soit dans les différentes villes d'Italie et d'Allemagne, quand on pouvait obtenir de l'ombrageux prélat quelques semaines de congé.

Il serait fastidieux d'entrer dans le détail des querelles des Mozart avec l'archevêque, aussi bien que dans celui des voyages successivement accomplis. De chaque tournée le père et le fils

rapportaient plus de gloire que d'argent. Enfin, en septembre 1777, Wolfgang rompit avec l'archevêque et partit pour Munich, Augsbourg et la France. Il était cette fois accompagné de sa mère, qu'il ne devait plus ramener à Salzbourg. A Munich, il tenta vainement d'obtenir un emploi. Il y était reçu triomphalement comme partout, et comme partout chichement payé et leurré de vaines promesses.

« Si j'étais seul, écrit-il à son père, il ne me serait pas impossible de suffire à mon entretien... Je mange peu, je bois de l'eau, et seulement au dessert un petit verre de vin pour finir. »

Hélas ! personne ne daigna lui assurer fût-ce une aussi maigre chère.

A Augsbourg, le Cercle des Patriciens trouva bon de traiter le jeune maître en petit garçon. Mais, aux avanies qui lui furent faites, Mozart répondit avec dignité, n'étant pas de ceux qui laissent humilier en leur personne le génie et la pauvreté.

Malgré tant de mécomptes et de misères, la correspondance de Mozart reste pleine de verve et de gaieté. Le pauvre garçon en donne quelque part des raisons qui serrent le cœur :

« Voyez-vous, écrit-il à son père, si je vous ai toujours écrit des plaisanteries et des enfantillages et peu de choses sérieuses, c'est que je voulais attendre l'issue de l'affaire d'ici et vous en épargner les désagréments. »

Que de fois il attendit de la sorte, et toujours en vain ! L'hiver, il ne se levait qu'avec le jour pour économiser les frais d'éclairage. Il se félicitait quand un rhume lui ôtait du même coup l'appétit et la préoccupation de payer sa nourriture.

Dans cette détresse, pas un moment d'amertume, pas une goutte de fiel, pas un reproche aux hommes, encore moins à Dieu ; malgré d'incessantes déceptions, une invincible espérance.

« Que papa vive sans inquiétude, j'ai continuellement Dieu devant les yeux. Je reconnais sa toute puissance et je redoute sa colère, mais je connais aussi son amour, sa compassion et sa miséricorde pour ses créatures ; il n'abandonnera jamais ses serviteurs. »

La mort même de sa mère n'arrache pas un cri de révolte à ce fils pourtant si affectueux. Toute la lettre écrite à son père pour lui annoncer la catastrophe, pour l'en plaindre et l'en consoler, mériterait d'être citée. Profondément affligé,

Mozart pourtant s'interdit les regrets stériles et ce culte de la souffrance où ne doit pas s'anéantir l'activité de l'esprit.

« J'ai bien souffert, j'ai bien pleuré, mais à quoi bon? J'ai dû tâcher de me consoler. Faites-le aussi, mon cher père et ma sœur chérie. Pleurez, pleurez bien toutes vos larmes, mais consolez-vous à la fin. Pensez que le Dieu tout-puissant l'a voulu ainsi. »

Accuserait-on d'insensibilité le fils et le frère qui ajoute :

« Cher père, ménagez-vous ; chère sœur, ménage-toi. Tu n'as eu encore aucun profit du bon cœur de ton frère, parce qu'il n'a pas encore été en état de rien faire pour toi. Oh ! mes deux bien-aimés, ayez soin de votre santé ! Pensez que vous avez un fils et un frère qui consacre tous ses efforts à vous rendre heureux. »

Ce n'étaient pas là vaines protestations. Mozart fut jusqu'à la fin un fils admirable. « Après Dieu, disait-il, vient tout de suite papa. » Jusqu'à la fin, et malgré tout, cet homme de génie resta l'enfant soumis, dévoué, d'un père jadis plein de tendresse et de sollicitude, mais que l'âge et les épreuves avaient aigri. Réprimandé, parfois

même injustement soupçonné, Wolfgang répondait sans amertume à des reproches presque injurieux :

« Mon Dieu, écrivait-il, mon seul but à moi est de vous venir en aide, à vous et à nous tous... Je vous en prie, mon bien cher et excellent père, ne m'écrivez plus de pareilles lettres, je vous en conjure, car elles ne servent qu'à m'échauffer la tête et à me troubler le cœur et l'esprit. Et moi qui ai maintenant constamment à composer, j'ai besoin d'avoir l'esprit serein et le cœur tranquille. »

La seule joie de Mozart lui vint de l'amour, d'un amour unique et légitime. La légende a représenté Mozart comme un libertin ; l'histoire dira qu'il fut le plus chaste des hommes. Par son propre aveu, qu'il fait à plusieurs reprises sans orgueil comme sans fausse honte, on sait que l'auteur de *Don Juan* se maria vierge. En 1781, il épousa Constance Weber, fille d'un humble artiste, et sœur de la coquette Aloyse, son élève d'autrefois, qu'il avait aimée adolescent, et qui dédaigna les prémices de cette âme charmante.

Mais s'il fut heureux par sa bien-aimée Constance, il souffrit pour elle comme il avait souffert pour tous les siens. Le génie de Mozart croissait

de jour en jour, et aussi sa misère. La place, enfin obtenue, de maître de chapelle à la cour impériale, ne lui rapportait que de maigres bénéfices. Il avait des enfants et la santé de sa femme s'altérait. Réduit aux expédients, aux emprunts, Mozart écrivait à ses amis des lettres dont l'humble détresse fait pitié. Les idées noires, dit-il, les soucis et la peine finiront par m'empêcher de travailler. Il souhaitait de dormir et de rêver pour échapper à la peine de vivre...

Et les dernières années passaient, glorieuses et misérables, donnant à la postérité l'une *les Noces de Figaro*, l'autre *Don Juan*, une autre *la Flûte enchantée*. L'héroïque jeune homme ne voulut même pas faire de son art le confident pour lui, ni pour nous le témoin de son long martyre. Il le garda jusqu'au bout souriant et serein, en dehors, au-dessus de la souffrance, à l'abri des larmes. Son génie fut la consolation de ses malheurs, au lieu d'en être la vengeance. Il ne le retourna pas, comme un instrument de rancune et de haine, contre Dieu qui le lui avait donné. Il mit dans son œuvre au lieu de sa vie, qui fut amère, son âme restée douce. Oui douce, même envers la mort, qui vint prématurée. Mozart l'attendait.

« Comme la mort, écrivait-il en 1787, est le vrai but final de notre vie, je me suis, depuis quelques années, tellement familiarisé avec cette vraie et meilleure amie de l'homme, que son image non seulement n'a plus rien d'effrayant pour moi, mais est même au contraire très calmante et très consolante. Et je remercie mon Dieu de m'avoir accordé le bonheur d'apprendre à la connaître comme la clef de notre vraie félicité. Je ne me mets jamais au lit sans penser (si jeune que je sois) que le lendemain je ne serai plus. »

On sait que l'œuvre suprême de Mozart est sa messe de *Requiem*. On sait aussi dans quelles circonstances singulières, avec quels pressentiments et quelle tristesse il l'écrivit. Un personnage inconnu, grave et vêtu de noir, se présenta un jour chez le maître et lui commanda un *Requiem*. Mozart devait l'écrire le plus promptement possible, sans savoir pour quelles funérailles. Plusieurs fois le sombre messager revint et pressa le compositeur d'achever. Mozart impressionné par ces apparitions étranges, déjà malade et affaibli, s'imagina qu'il travaillait pour lui-même. L'inconnu, on l'a su depuis, n'était que l'inten-

dant d'un riche dilettante qui faisait composer par les maîtres en renom de la musique dont il s'attribuait la gloire.

Mais Mozart n'eut pas la clef du lugubre mystère ; c'est bien sa mort à lui qu'il chanta ; c'est pour lui-même qu'il demanda à Dieu le repos.

Voici la dernière lettre qu'on ait de lui.

« Très cher monsieur, je voudrais suivre votre conseil, mais comment y réussir ? J'ai la tête perdue, je suis à bout de forces et ne puis m'ôter des yeux l'image de cet inconnu. Je le vois continuellement qui me presse, me sollicite et me réclame impatiemment mon travail. Je continue, parce que la composition me fatigue moins que le repos. Au surplus, je n'ai plus à trembler ; je le sens à quelque chose qui me prouve que l'heure sonne : je suis près d'expirer ! J'ai fini avant d'avoir joui de mon talent ! Et pourtant la vie était si belle ! La carrière s'ouvrait sous des auspices si fortunés..... Mais on ne peut changer son propre destin. Nul n'est assuré de ses propres jours, il faut se consoler : il en sera ce qu'il plaira à la Providence. Je termine en ce moment mon chant funèbre, car je ne dois pas le laisser imparfait. »

Que dut éprouver le maître en composant ce chant d'agonie ? Le fardeau de toute sa vie dut peser sur son âme, quand s'en exhala cette sublime plainte, unique dans l'œuvre de Mozart : le *Lacrymosa* du *Requiem*. *Lacrymosa dies illa !* Hélas ! tous les jours avaient été pour lui des jours de larmes, et s'il a donné une expression aussi déchirante à ce mot douloureux, c'est qu'il avait l'expérience des pleurs. Et pourtant le *Requiem*, qui termine l'œuvre de Mozart, ne saurait l'attrister ni l'assombrir ; c'est une couronne funèbre, mais une couronne de fleurs. A l'heure de la mort, une ombre a passé sur ce front pur, mais elle n'a fait que passer. Les troubles et les amertumes de la vie n'ont pas prévalu contre la douceur et la sérénité du génie, et malgré tout, sur les lèvres de Mozart, c'est toujours un sourire que retrouvera la postérité.

XVI

Les Livres : *L'Œuvre dramatique de Richard Wagner,* par MM. Albert Soubies et Charles Malherbe ; chez Fischbacher. — *Études sur le XIXe Siècle,* par M. Édouard Rod, professeur à l'Université de Genève ; chez Payot, Lausanne. — *Profils de musiciens,* par M. Hugues Imbert ; chez Fischbacher.

Nous nous étions promis de ne plus parler de Wagner. La question wagnérienne doit finir par fatiguer, par irriter le public. Il semble qu'on l'ait épuisée ; que les fous des deux partis extrêmes et les sages du parti moyen ne fassent plus que reprendre éternellement les mêmes théories et ressasser les mêmes arguments. Les opinions sont établies, ou doivent l'être. Prenons quelque répit. L'œuvre, maintenant, *farà da se.*

Mais deux livres nous tombent sous la main, qu'il faut au moins signaler. L'un n'est pas de

cette année. Le livre de MM. Albert Soubies et Charles Malherbe a deux ans déjà, et nous nous accusons, sans chercher à nous en excuser, de lui rendre justice un peu tard. Depuis lors, les deux critiques ont publié un *Précis de l'Histoire de l'Opéra-Comique*, petite plaquette fort substantielle; M. Soubies seul a publié cette année un volume intitulé : *Une première par jour*, chez Dupret, rue de Médicis, où abondent, sur les premières représentations d'œuvres illustres ou notables, les détails inédits, variés et intéressants. De plus, M. Soubies publie annuellement un petit volume : l'*Almanach des spectacles*, où se trouvent tous les renseignements sur les théâtres, sur les pièces jouées pendant l'année à Paris et en province, et sur les ouvrages relatifs à la littérature dramatique et musicale. Mais le travail de MM. Soubies et Malherbe sur Wagner demeure, ne fût-ce que par l'importance du sujet, le plus remarquable de leurs travaux, et de tous ceux peut-être qu'on a consacrés en France au maître de Bayreuth. « Nous n'ignorons pas, disent les deux écrivains dans leur préface, combien est difficile et même périlleux le rôle des modérés, c'est pourtant celui que nous avons osé choisir...

Peut-être dirons-nous peu de choses qui n'aient été dites avant nous ; nous tâcherons du moins de nous recommander par ces deux mérites : la clarté, que n'ont pas eue tous les apologistes, et la bonne foi, que n'ont pas eue tous les détracteurs. »

Le livre a tenu la double promesse de la préface. Selon leur sympathie ou leur antipathie préexistante, les uns diront que ce livre fait adorer Wagner ; les autres, qu'il le fait haïr. Tous reconnaîtront au moins qu'il le fait parfaitement connaître. Le lecteur le plus ignorant, le plus étranger à la technique de l'art, à l'histoire musicale de notre époque, en fermant ce petit volume, aura une idée précise de Wagner, de chacun de ses drames en particulier et de son œuvre en général, de ses théories et de sa pratique.

Nous rencontrerions bien çà et là des points à discuter : ces Messieurs aiment Wagner plus que nous ne l'aimons, mais du moins ils l'aiment sans exclusivisme et sans intolérance ; des haines impies ne naissent pas de leur religieux amour. Et puis, nous l'avons dit, notre intention n'est pas de discuter, mais de louer seulement ; de louer chez MM. Soubies et Malherbe la compétence, la

modération, la conviction, la franchise et la bonne foi ; de louer aussi des qualités littéraires qui nous manquent trop souvent, à nous autres critiques musiciens. MM. Soubies et Malherbe savent écrire. Ils ne parlent musique ni comme des ignorants, ni comme des docteurs ; ni en écoliers, ni en pions. Ils ont souci de bien dire, sans recherche et sans négligence. Ils abordent au besoin les questions spéciales et les détails techniques, mais toujours dans le langage des « honnêtes gens ». Le fond de leur livre fournirait aisément quelques occasions de plus à la vieille querelle, mais la forme est au-dessus de toute contestation.

L'autre livre, dont nous voulons parler, ne renferme que quelques pages consacrées à Wagner : une étude seulement parmi les huit qui composent le volume, et dont la principale a pour titre : *Giacomo Leopardi*. Mais cette étude est bien faite et mérite qu'on s'y arrête.

Le savant professeur de Genève, M. Rod, a voulu démontrer « que l'esthétique de Wagner, très consciente et très réfléchie, est la résultante logique de l'esthétique allemande, et qu'elle est liée par tous les points essentiels avec les prin-

cipales théories d'art que l'Allemagne a produites depuis le siècle dernier. » M. Rod insiste sur ce fait que, dans l'histoire de la littérature ou de l'art allemand, les œuvres ne sont que l'explication des doctrines ; de l'autre côté du Rhin, la théorie a toujours précédé la pratique. C'est vrai : ainsi Wagner a bâti d'avance et de toutes pièces un ensemble de règles et de dogmes auxquels il s'est asservi. Il a dit à l'esprit : Tu souffleras là où je prétends que tu souffles ; et à la beauté : Tu seras telle que je veux, ou tu ne seras pas. En quoi le maître a eu tort. Ce dogmatisme a gâté son génie et la liberté de l'art a parfois bravé le despotisme de l'artiste. On n'imposera jamais un joug à la musique, fût-ce le plus glorieux. Prenons, par exemple, un des grands principes du wagnérisme : le *leitmotiv*, non pas celui de Meyerbeer, ou, bien avant Meyerbeer, celui de Grétry ; mais le *leitmotiv* véritable, celui de Wagner dans la *Tétralogie* ou dans *Tristan*. Est-il possible d'en faire une loi nécessaire ? Ne sait-on pas qu'en dehors de ce système, des chefs-d'œuvre irrécusables et toujours debout se sont déjà produits ? N'imagine-t-on pas que d'autres pourront se produire encore ?

Bonne ou mauvaise, cette priorité de la théorie sur la pratique a toujours été dans l'esprit allemand, et l'œuvre de Wagner était depuis longtemps pressentie, annoncée par les philosophes : par Lessing, par Herder, par Hegel surtout. Hegel, dans son *Esthétique*, définit ainsi (nous citons d'après M. Rod) le rôle de la musique chantée : « De ce qui a été dit précédemment sur la position respective du texte et de la musique, se déduit immédiatement cette règle que, dans le premier domaine, l'expression musicale doit se lier bien plus étroitement au sujet déterminé que là où la musique peut s'abandonner librement à ses propres mouvements et à ses inspirations. En effet, le texte, donnant par lui-même des perceptions précises, enlève l'esprit à cet état de rêverie dans laquelle il se laisse aller, sans être troublé, au cours de ses impressions et de ses pensées. Nous n'avons plus cette liberté de sentir et de goûter ceci ou cela dans un morceau de musique, d'être ému de telle ou telle manière, selon nos dispositions personnelles. *Toutefois, en s'alliant avec le texte, la musique ne doit pas descendre à une subordination telle que, pour reproduire, avec leur caractère précis, les mots*

du texte, elle perde le libre cours de ses mouvements. Dès lors, au lieu de créer une œuvre d'art indépendante, son rôle se bornerait à montrer une habileté intelligente dans l'application des moyens musicaux d'expression à une désignation, aussi fidèle que possible, d'un sujet donné en dehors d'elle et déjà complet et parfait sans elle. Or, toute notable contrainte, tout empêchement apporté, sous ce rapport, à la libre production détruit l'impression. D'un autre côté, la musique ne doit pas cependant non plus, comme cela est passé en mode chez la plupart des nouveaux compositeurs italiens, vouloir s'émanciper presque complètement de la pensée du texte, le secouer comme une chaîne, et par là, se rapprocher tout à fait du caractère de la musique indépendante. *L'art consiste, au contraire, à se pénétrer du sens des mots, des situations ou des actions exprimées, et ensuite, par une inspiration intérieure, à trouver une expression pleine d'âme et à la développer musicalement.* »

Des deux passages soulignés dans cette page de Hegel, le dernier formule exactement l'idéal de la musique dramatique. Cet idéal, Wagner l'a-t-il atteint ? Quelquefois, cela n'est pas douteux,

comme tous les grands musiciens. Certes, il a eu de ces inspirations intérieures, de ces expressions pleines d'âme et développées musicalement. Mais quelquefois aussi il a heurté l'écueil signalé plus haut par Hegel, qui semble bien avoir prévu les défauts comme les qualités du maître. Trop souvent la musique de Wagner est descendue à cette subordination exagérée que prophétisait le philosophe ; trop souvent, esclave du texte, elle a perdu le libre cours de ses mouvements.

La relation des notes et des paroles, de la musique et de la poésie, est la question fondamentale du théâtre lyrique ; celle qui de tout temps préoccupa le plus l'esthétique allemande, et que Wagner s'est flatté d'avoir seul résolue. « Je regrette, écrivait Lessing dans la continuation de son *Laocoon*, que la séparation de la musique et de la poésie soit devenue si complète, que l'on ne pense même plus à réunir les deux arts, ou que si l'on y pense encore, ce soit pour réduire l'un des deux au rôle d'auxiliaire inférieur de l'autre, sans viser à un effet commun auquel chacun contribuerait également. » Cette « réconciliation » de la musique et de la poésie, en peut-on reporter de bonne foi tout l'honneur,

surtout le premier honneur, à Wagner? Avant lui, les deux Muses furent-elles donc toujours ennemies? Ne trouve-t-on pas chez des maîtres antérieurs le respect du drame, de la situation, de la parole? Quels récitatifs de la *Tétralogie* ou de *Tristan* ont dépassé par la force et la vérité de l'expression certains récitatifs d'*Alceste*, d'*Orphée* ou de *Don Juan*? Le *Freischütz* est-il un opéra de concert, déshonoré par les cabalettes et les vocalises? Le second acte de *Guillaume Tell*, le cinquième acte de *Juive* ne sont-ils pas des chefs-d'œuvre au point de vue même qui nous occupe? De cette pauvre *Juive*, qu'il est de mode aujourd'hui de mépriser tout entière, il nous revient en mémoire une phrase caractéristique. Le vieil Eléazar est sur le point de quitter sa fille et d'aller prier en attendant le jour. Il baise Rachel au front et lui dit, parlant du Seigneur, devant lequel il va se prosterner : *Pour toi, pour ton bonheur, il entendra mes vœux*. Sur ces mots : *pour ton bonheur!* la phrase musicale se relève par un sursaut, comme par un bondissement de tendresse et d'inquiétude paternelles. Il y a là un accent d'une justesse et d'une beauté qu'on ne saurait ni trop admirer, ni surtout trop

signaler aux ténors inintelligents qui ne l'ont jamais soupçonné.

Meyerbeer enfin, Meyerbeer surtout, peut-il, aux yeux des plus avancés, passer pour un simple faiseur de romances, indifférent au drame, lui qui fut plus grand encore comme homme de théâtre que comme musicien ?

On soutiendra peut-être que Wagner fut un très grand poète ; que ses livrets égalent ses partitions. Je sais bien qu'il a trouvé de très belles situations, dessiné des personnages intéressants, tiré très bon parti de certaines légendes, comme celles de *Lohengrin* et de *Parsifal*. Mais l'auteur des imbroglios mythologiques de la *Tétralogie*, du fatras métaphysique de *Tristan*, des plaisanteries navrantes des *Maîtres Chanteurs*, est-il le restaurateur, le créateur de la poésie musicale ! Qu'en dirait Henri Heine, un poète et un poète allemand, s'il était encore de ce monde ? Du coup il serait capable de faire des excuses à Monsieur Scribe ; et il n'aurait pas si grand tort.

« Je crus, dit Wagner, dans sa lettre à Frédéric Villot, ne pouvoir m'empêcher de reconnaître que les différents arts, isolés, séparés, cultivés à

part, ne pouvaient, à quelque hauteur que de grands génies eussent porté en définitive leur puissance d'expression, essayer pourtant, sans retomber dans leur rudesse native et se corrompre fatalement, de remplacer d'une façon quelconque cet art d'une portée sans limites, qui résultait précisément de leur réunion. Fort de l'autorité des plus éminents critiques, par exemple des recherches d'un Lessing sur les limites de la peinture et de la poésie, je me crus en possession d'un résultat solide : *c'est que chaque art tend à une extension indéfinie de sa puissance, que cette tendance le conduit finalement à sa limite, et que cette limite il ne saurait la franchir sans tomber dans l'incompréhensible, le bizarre et l'absurde.* Arrivé là, il me sembla voir clairement que chaque art demande, dès qu'il est aux limites de sa puissance, à donner la main à l'art voisin ; et en vue de mon idéal, je trouvai un vif intérêt à suivre cette tendance dans chaque art en particulier; il me parut que je pouvais la démontrer de la manière la plus frappante dans les rapports de la poésie à la musique, en présence surtout de l'importance extraordinaire qu'a prise la musique moderne. »

M. Rod trouve dans le passage souligné la précision d'une loi. Mais peut-être pose-t-il avec Wagner à l'extension de chaque art des limites trop étroites, un terme trop prochain. En ce qui touche la musique, nous ne la voyons point encore arrivée, ni même sur le point d'arriver aux bornes de son empire, au dernier effort de sa puissance personnelle, et pour ainsi dire spécifique. Si elle se sert de la poésie, c'est comme d'une inférieure, et non comme d'une égale. Jamais dans un opéra ou drame lyrique la poésie et la musique n'ont marché de pair. Wagner a raison de le constater ; mais a-t-il raison de s'en plaindre ? Lui-même a-t-il modifié cette hiérarchie des arts ? La *Tétralogie* se passerait, je suppose, plus aisément des paroles que de la musique ; la poésie ne fait pas sa véritable beauté. Peut-être même n'est-il pas à souhaiter, peut-être est-il impossible, en dépit des vœux et des essais de réforme de Wagner, que la poésie et la musique aient un rôle égal dans une œuvre lyrique ; la musique y occupe la première place, qui ne lui sera point ôtée. Croit-on qu'un chef-d'œuvre littéraire, comme *Phèdre* par exemple, s'associerait volontiers à un chef-d'œuvre musical ? Croit-on que de sublime poésie

ait besoin de sublime musique, que de beaux vers appellent de beaux chants ? Non ; ce qu'il faut à la musique de théâtre, ce sont des situations, des sentiments ; le fond, plutôt que la forme littéraire. Quant aux chefs-d'œuvre dramatiques, un peu, très peu de musique suffit à les accompagner : témoin l'*Œdipe roi*, avec musique de M. Membrée. Mais, dit encore Wagner, les Grecs faisaient ainsi. — En musique, nous ignorons presque absolument ce que faisaient les Grecs, et rien ne prouve que leur musique fût l'égale de leur poésie. Avant qu'on retrouve les partitions d'Eschyle, il est permis de les supposer aussi inférieures à celles de Wagner que le livret de l'*Orestie* est supérieur à celui de *l'Anneau du Nibelung*.

Enfin c'était trop peu pour Wagner de fondre, en les ressuscitant, la poésie et la musique. L'esprit allemand jouit d'une faculté de synthèse autrement puissante ; et le maître qui, de la scène de Bayreuth, cria modestement au peuple : A présent, Messieurs, vous avez un art ! aurait pu ajouter avec la même modestie : Vous avez aussi une philosophie, et une religion !

Car on lit encore ceci dans la lettre à Frédéric

Villot : « Le coloris légendaire que revêt un événement purement humain possède un avantage essentiel entre tous, c'est qu'il rend extrêmement facile au poète le rôle que je lui ai imposé il n'y a qu'un instant, de prévenir et de résoudre la question du *pourquoi*. Le caractère de la scène et le ton de la légende contribuent ensemble à jeter l'esprit dans cet état de rêve qui le porte bientôt jusqu'à la pleine *clairvoyance*, et l'esprit découvre alors un nouvel enchaînement des phénomènes du monde, que ses yeux ne pouvaient apercevoir dans l'état de veille ordinaire. De là venait cette inquiétude qui le portait à demander sans cesse « pourquoi ? » comme pour mettre fin aux terreurs qui l'obsédaient en face de l'incompréhensible mystère de ce monde, qui lui est devenu maintenant si intelligible et si clair. Comment enfin la musique achève et complète l'enchantement d'où résulte cette sorte de clairvoyance, vous n'avez maintenant aucune peine à le comprendre!!!!!!!! »

J'allais vous le dire, comme répondait une femme d'esprit à son voisin de théâtre qui lui avait demandé si elle ne trouvait pas la musique de *Manon* octogone ! J'allais vous dire qu'à

Bayreuth a été planté par Wagner l'arbre de la science; qu'auprès de cette ville sainte, Jérusalem ne sera plus désormais qu'un village turc sans importance. Oui, Bayreuth est désormais le centre, l'ombilic du cosmos universel ; la *Tétralogie* explique l'énigme de la vie, résout le problème du monde et rassure l'inquiétude séculaire dont souffrait la pauvre humanité. Venez au maître nouveau, vous qui voulez comprendre ; vous aussi, qui voulez croire: avec la science il vous donnera la foi ; il a fondé une religion comme une philosophie. « Wagner, dit M. Rod, est amené comme Hegel à considérer l'expression la plus générale du besoin métaphysique de l'humanité, c'est-à-dire la religion, comme la principale source de l'inspiration artistique. Dans son esprit, l'art et la religion sont deux manifestations d'un besoin unique, ou, pour employer les expressions qu'il emprunte volontiers à Schopenhauer, deux représentations intellectuelles (*Vorstellungen*) d'une même idée : l'art et la religion se complètent l'un l'autre et poursuivent des fins communes. » Et, à propos de *Parsifal*, M. Rod nous parle de la religion de Wagner. « Elle n'est certainement pas, dit-il, la foi à telle ou telle révélation, à telle ou telle mo-

rale. » — Mais si! Le sublime tableau de la communion au premier acte n'est que la reproduction de la cène eucharistique. Au troisième acte, Kundry, prosternée aux pieds de Parsifal, lui lavant les pieds et les essuyant de ses cheveux, ressemble fort à Madeleine agenouillée devant Jésus. La rédemption par la pitié et par la souffrance n'est-elle pas le dogme fondamental du christianisme de tout le monde, et Parsifal lui-même est-il autre chose que la personnification humaine du Christ, que décemment on ne pouvait montrer sur un théâtre ? On nous parle comme d'un sentiment nouveau du sentiment exprimé dans la scène où Gurnemanz, le vieux chevalier du Graal, reproche à Parsifal le meurtre d'un cygne sacré : « Action inouïe, dit-il ; ta flèche vient d'abattre un cygne ! tu as pu tuer ici !... dans cette forêt paisible et sacrée !... Est-ce que les animaux du bois ne t'approchaient pas sans crainte ? Ne te saluaient-ils pas amicalement ? Que t'a fait ce cygne inoffensif et fidèle ? Il cherchait sa femelle pour voleter avec elle sur le lac qu'ensemble ils consacraient au bain bienfaisant... Il nous était cher ; qu'est-il à présent pour toi ? Regarde, c'est ici que tu l'as atteint : le sang se glace, les ailes re-

tombent brisées ; le duvet neigeux est terni ; l'œil s'éteint... » La poésie est charmante, et la musique surtout est délicieuse ; on regrette de ne la pouvoir citer avec les paroles. Mais ce sentiment de respect pour la vie des moindres créatures, cette tendresse pour les bêtes était chrétienne avant Wagner. Saint François d'Assise l'avait éprouvée et chantée lui aussi en poète, sinon en musicien.

Arrêtons-nous, puisque l'occasion se présente, à une autre scène de *Parsifal*, très caractéristique du génie de Wagner. C'est une scène de Pâques, ou plutôt de Vendredi saint. Avant Wagner, un musicien dont on a souvent associé les tendances et le génie au génie et aux tendances du maître allemand, Berlioz, avait traité aussi dans *la Damnation de Faust* une scène religieuse et pascale. Peut-être n'est-il pas sans intérêt de dire, non pas lequel des deux musiciens a le mieux compris, mais comment l'un et l'autre ont compris le même sujet.

On connaît la situation fournie à Berlioz par le drame de Gœthe ; c'est le suicide de Faust arrêté par les cantiques de Pâques. Faust, que rien n'a pu soulager ni consoler de la douleur de vivre, revient dans son laboratoire. Il a fui les champs,

les bois, la nature indifférente ; il a laissé les paysans danser dans la prairie et les soldats s'éloigner sur les routes. Il rapporte sa misère dans l'asile qu'elle a toujours habité. Une mélodie tortueuse chemine lentement, note par note, dans l'orchestre, accompagnant le morne retour du vieillard. « *Sans regrets,* murmure-t-il tout bas se parlant à lui-même, *sans regrets j'ai quitté les riantes campagnes, où m'a suivi l'ennui* », et la phrase, tombant sur ces derniers mots, semble plier de fatigue. *Je souffre !* s'écrie-t-il encore avec un élancement de douleur. La nuit s'épaissit autour de lui et en lui-même. Les ombres s'allongent sur le chant, sur l'orchestre où les instruments du timbre le plus terne promènent la mélodie comme au hasard à travers des tonalités obscures. Un point brillant attire les yeux de Faust : c'est la coupe de cristal, la vieille coupe des jours heureux et des toasts de la jeunesse. Il la saisit, il y verse du poison et la lève pour la dernière fois. Au moment où elle touche ses lèvres, des accords terribles éclatent, véritable signal de mort ; mais soudain ils cessent, ils se fondent dans un murmure doux et pourtant solennel. Très clairs, dissipant avec quatre notes

toutes les ténèbres de la nuit, ces mots se font entendre au dehors : *Christ vient de ressusciter !*

Devant la grande nouvelle de vie, qui parle maintenant de mourir? Personne. Faust écoute se dérouler le cantique pieux. Voici le jour, le jour de Pâques, du plus beau de ces dimanches chrétiens, où Dieu même ordonne à l'humanité de faire trêve au travail, sinon à la souffrance. Lentement des voix bénies, voix d'enfants qui s'éveillent, voix de femmes priant dès l'aube, voix des anges peut-être, célébrant le mystère de l'existence divine un instant suspendue et reconquise pour toujours; lentement toutes ces voix racontent la résurrection de Jésus et le triomphe de la vie sur la mort. Autant le prélude de cette scène était vague et incertain, autant le cantique est net et assuré. La mélodie va droit devant elle, comme un beau fleuve qui coule à pleins bords. Rien ne l'arrête. L'orchestre la suit, l'aide de tout son élan et de toutes ses forces.

L'hymne se rapproche et se fortifie. Le soleil de Pâques est levé; il rayonne sur les cheveux blancs du vieillard qui ne veut plus mourir et qui mêle maintenant sa voix aux voix qui l'ont sauvé. *O souvenir !* murmure-t-il avec quelque doute

encore, et quelque appréhension de cette vie qui vient le reprendre. Mais un nouvel éclat, une plus formelle affirmation du cantique emporte ses dernières craintes. *O mon âme tremblante !* s'écrie-t-il avec une explosion superbe, et la plénitude de l'être l'envahit. Il chante à son tour, et ses accents dominent le chœur religieux. Il chante, il pleure, il prie, et la vie reflue plus intense à son cœur rajeuni et renouvelé.

On le voit, ce drame en raccourci n'est que moral; il se passe dans une âme humaine, et dans cette âme seulement. Autour de Faust, aucun décor; nous ne sommes pas même au théâtre. Faust est un homme comme nous, comme les autres hommes : *wieandre mehr*, selon le mot de Gœthe même; un homme qui allait se tuer et qu'une émotion religieuse inattendue rattache à la vie. L'influence du mystère de résurrection, le bienfait de Pâques ne descend que sur lui. Très belle dans Gœthe, la scène ne l'est pas moins dans Berlioz; très belle et très précise; et justement par cette précision autant que par cette humanité, par ce caractère moral, elle diffère essentiellement de la scène de *Parsifal.*

La beauté de celle-ci est tout autre : plus

vague, plus étrange, moins active pour ainsi dire et moins humaine. On va en juger. Parsifal, le chevalier innocent, qui rachète les fautes d'autrui par la vertu de ses propres souffrances, a sauvé du mal la pécheresse Kundry. La pécheresse d'hier, aujourd'hui la pénitente, comme jadis Madeleine, s'est prosternée aux pieds de son rédempteur, qu'elle a baignés de ses larmes et essuyés de ses cheveux. Parsifal maintenant verse l'eau lustrale sur ce front humilié et dit à la créature pardonnée : « Reçois le baptême, et crois au Sauveur. » — Puis le jeune homme se détourne et regarde autour de lui avec un doux ravissement. La forêt et la prairie brillent de la lumière du matin. « Que la plaine aujourd'hui me paraît belle, chante Parsifal. J'ai vu déjà des fleurs merveilleuses m'entourer et s'élever jusqu'à mon front; mais jamais je n'ai senti de tels parfums, jamais la nature aussi douce ne m'a parlé si délicieux langage — Seigneur, répond alors Gurnemanz, un vieux serviteur du Graal, c'est l'enchantement du Vendredi saint. — Du Vendredi saint, ô douleur ! de ce jour de la suprême souffrance! Tout ce qui fleurit, tout ce qui vit, tout ce qui respire et renaît ne doit-il pas en ce jour et

pleurer et gémir ? — Tu le vois, il n'en est pas ainsi. Du pécheur pénitent les larmes, comme une sainte rosée baptismale, tombent sur la nature, qu'elles font refleurir. Toute créature se réjouit sous le signe sacré du salut, et prie son Sauveur. Ne pouvant le voir lui-même, elle regarde l'homme sauvé du péché et de l'horreur, purifié par le sacrifice du divin amour. Les fleurs de la prairie devinent qu'aujourd'hui le pied de l'homme ne les foulera pas. De même que Dieu a eu pitié des hommes, de même les hommes auront pitié des fleurs et détourneront d'elles leurs pas indulgents. Ainsi toute créature rend aujourd'hui des actions de grâce, parce que la nature entière a recouvré son innocence. »

On le voit, le point de vue a changé. La poésie, incontestable d'ailleurs, flotte ici dans un idéalisme plus nuageux, dans une piété plus mystique. De toute la scène se dégage une émotion moins simple et moins naturelle. Gœthe, malgré son panthéisme, n'eût jamais écrit sur la fête de Pâques, symbole de résurrection universelle, une page aussi vaguement sentimentale. Il faut voir cette scène à Bayreuth ; elle ressemble à un tableau vivant, à une reproduction ou à une contrefaçon

de l'Évangile. Elle remplit de larmes les yeux allemands; elle plonge les âmes allemandes en de pieuses et tendres rêveries que favorisent encore les conditions spéciales et connues de ce théâtre, et les mille artifices dont Wagner aidait son art.

Musicalement, le début de la scène, l'onction de Parsifal par Kundry, est long et vide; mais les paroles que nous citions plus haut, celles de l'enchantement proprement dit, se chantent sur un accompagnement d'orchestre ravissant. A cette vague poésie ne messied pas une vague musique, une phrase incertaine comme l'est souvent la phrase wagnérienne. Celle-ci ondule, glisse avec des détours gracieux; on dirait qu'elle s'insinue dans la nature entière pour la réveiller, dans les fleurs pour qu'elles embaument, dans l'herbe pour qu'elle verdoie, dans les arbres pour que leur sève se ranime et que leurs bourgeons s'entr'ouvrent. Cette mélodie passe et caresse comme un premier souffle de printemps. Rien de bien défini, de bien régulier, mais une douceur fugitive et je ne sais quel sourire du Créateur à la création. Ici pas de drame, pas de crise d'âme, pas de secousse morale arrachant un homme à la mort. Pas de faits, rien que des sentiments,

des impressions; l'éclosion pour ainsi dire d'un printemps mystique, un rajeunissement accordé à la nature par un Être supérieur, par un dispensateur indulgent et bon du grand bien de la vie. Dieu n'a-t-il pas choisi la saison nouvelle pour renaître lui-même, et n'est-il pas légitime d'associer chaque année le spectacle des résurrections terrestres au souvenir de la divine résurrection ?

On le voit, nul plus que nous-même n'admire Wagner dans *Parsifal*, Nous avons jadis étudié les beautés incomparables, étranges, de cette œuvre suprême où se trouvent des scènes très supérieures encore à celle-ci. L'idée fondamentale de *Parsifal* nous émeut profondément, aucune musique au monde ne nous touche davantage que celle du premier acte, par exemple, l'acte eucharistique. Mais que l'admiration ne s'égare pas. Que Wagner reste un grand musicien, parfois un vrai poète; cela suffit à sa gloire, sans qu'on prétende faire de lui un philosophe et un théologien de génie. Nous ne saurions aller jusque-là. Nous nesaurions trouver avec M. Rod que chez Wagner « la conception de la religion aboutit, ainsi que le pessimisme contemporain, ainsi que le bouddhisme dont elle est proche, à la conclusion de la

délivrance dans l'anéantissement. » Encore moins sommes-nous capable de comprendre, avec Wagner lui-même, comment, « dans la *Tétralogie*, dans ce drame où tout est absolument tragique, la volonté, qui voulait faire un monde à son image, ne peut arriver à se satisfaire que dans l'anéantissement final ! » — Ce sont là gentillesses de l'esprit allemand.

Oh ! la simplicité, la spontanéité, la naïveté dans l'art et dans la critique ! Béni soit le génie qui s'ignore plutôt que celui qui s'analyse et qu'on analyse de la sorte ! Bénie soit la beauté qui fleurit, qui rayonne d'elle-même, pareille aux lis des champs qui ne filent ni ne travaillent ; comparaison évangélique que Wagner, je pense, n'a pas inventée non plus et qu'il aurait bien fait de méditer davantage.

Profils de musiciens, tel est le titre d'un volume consacré par M. Hugues Imbert à six compositeurs, dont quatre français : Tschaikowsky, J. Brahms, E. Chabrier, Vincent d'Indy, G. Fauré, C. Saint-Saëns.

La dernière étude est naturellement la plus considérable. M. Imbert y parle en bons termes

du musicien d'*Henry VIII*. Il trouve dans les compositions de M. Saint-Saëns « des qualités incontestables qui ont placé ce compositeur, après Berlioz et Reyer, à la tête du mouvement qui s'est opéré, vers 1860, dans l'école musicale française, et où se fait sentir l'élément germanique. » Voilà qui est bien, quoiqu'un peu froid peut-être. Ailleurs, le critique s'échauffe davantage, et en somme M. Saint-Saëns n'a pas trop à se plaindre de lui. M. Saint-Saëns compositeur, du moins ; car pour M. Saint-Saëns écrivain, c'est autre chose. Certaines gens accuseront toujours l'auteur d'*Harmonie et mélodie* d'avoir renié Wagner ; il ne lui sera point pardonné précisément parce que, ayant beaucoup aimé, il a aimé moins. « Je ne vois pas pour moi que le cas soit pendable » ; ou bien nous serions presque tous pendus. Qui peut répondre d'aimer toujours, fût-ce Wagner, quand de bien autres amours ont déjà passé et passeront encore ! J'envie pour ma part ces esprits et ces cœurs immuables. Heureux celui qui croit, heureux celui qui aime, chante-t-on dans *Parsifal*. Heureux surtout celui qui croit à l'éternité de ses croyances et de ses amours. Une telle assurance doit faire d'un criti-

que un apôtre, qui ne hasarde plus des opinions mais qui confesse une foi.

M. Saint-Saëns, lui, ne s'est jamais cru infaillible : il s'est converti, disent les uns ; perverti, disent les autres. Par exemple, il a perdu son enthousiasme d'autrefois pour le quintette de Schumann, qu'il a aimé, dit-il, beaucoup, passionnément... pas du tout. Faut-il en vouloir aux hommes si parfois ils changent comme les fleurs ?

M. Imbert ne reproche pas moins à M. Saint-Saëns la variété que les variations de ses goûts. M. Imbert n'aime pas l'éclectisme et ne le pratique point. Ainsi il se moque de M. Camille Bellaigue qui, dit-il, a eu l'heureuse idée de révéler au public l'éternelle *Dame Blanche*.— C'est vrai, nous l'avouons, nous aimons beaucoup *la Dame Blanche*, mais beaucoup ! Nous n'allons pas jusqu'à promettre l'éternité à l'œuvre de Boïeldieu ; jusqu'à dire d'elle ce que dit M. Imbert de l'œuvre du peintre Manet : *Manebit !!!* Mais pour le moment, et déjà depuis nombre d'années, *la Dame Blanche* nous semble exquise ; nous gardons pour elle notre humble, et, si l'on veut, ridicule tendresse. Peut-être un jour préférerons-

nous, avec M. Imbert, la musique de M. de Castillon ou celle de M. Chauvet, deux morts que M. Imbert canonise. C'est possible et nous ne répondons pas de nous-même. Beaucoup, passionnément... peut-être la pauvre petite fleur ne nous a-t-elle pas donné la dernière de ses capricieuses réponses.

Il faut se pardonner bien des choses entre critiques et laisser chacun prendre le beau où il le trouve. Les uns aiment Boïeldieu ; les autres n'aiment pas Gounod. M. Imbert est de ceux-ci. Aux noms de Berlioz et de Reyer, cités plus haut, il n'a pas cru devoir ajouter le nom de Gounod. Pourtant l'auteur de *Faust* n'a peut-être pas été sans exercer quelque influence sur l'école française, précisément aux environs de cette date de 1860, choisie par M. Imbert. A la fin de son volume, M. Imbert parle bien un peu de Gounod, mais surtout pour reprocher à M. Saint-Saëns de trop admirer son illustre confrère de l'Institut. M. Imbert saurait, dit-il, s'il le voulait, « faire ressortir la place très honorable que les compositions de Gounod occupent parmi les productions de l'École française ». — La tâche, en effet, ne paraît pas malaisée. — « Mysticisme et

érotisme indistincts, lisons-nous plus loin, confondus par l'équivoque la plus raffinée, la plus ensorcelée dont Sphinx ou Sirène aient pu s'ingénier à tirer une captieuse énigme ou un moyen de séduction irrésistible (!!!!), serait-ce là tout le génie de Gounod? Il faut reconnaître toutefois chez lui certains accents qui tiennent vraiment d'une grâce supérieure leur attendrissement sans fadeur ou leur énergie franche et sans détour, et aussi, par moments, et à titre de distraction et de jeu, un badinage musical très fin et très agréable. »

J'avoue que je place Gounod beaucoup plus haut. Mais le dédain de M. Imbert s'accorde assez avec l'esprit général de son livre, de beaucoup de livres et d'articles actuels. Certaine école d'amateurs, de dilettanti, d'écrivains et de juges paraît garder ses préférences aux moins illustres d'entre les vivants. Elle élève des autels à de petits dieux inconnus ; par système elle méprise les cultes établis et, délaissant les temples publics, fait ses dévotions à de petites chapelles ignorées. Que de critiques musicaux brûlent de donner un pendant à l'*Immortel* de M. Daudet et de crier haro sur l'Académie des Beaux-Arts ! Qu'on parle à cer-

taines gens de Gounod, d'Ambroise Thomas, de Massenet, de Delibes, ils sourient et répondent avec une ironie douce : Oui, vous êtes pour les réputations consacrées et les membres de l'Institut. Demandez-leur de citer les maîtres d'aujourd'hui, ils vous éblouiront par une nomenclature inédite, mais glorieuse, disent-ils. Non pas que MM. d'Indy, Fauré, Chabrier, soient des inconnus ni qu'ils manquent de talent. Tous trois en ont, et beaucoup, mais assurément moins que Gounod, pour ne revenir qu'à celui-là.

Il semble même que le succès, s'il tire un artiste de l'ombre ou de la pénombre, effarouche et dépite ces amis jaloux, ces admirateurs qui prétendent être seuls à admirer. Depuis plusieurs années, on nous vantait avec enthousiasme *le Roi d'Ys* de M. Lalo. Ce serait une partition hors ligne, le point de départ de la nouvelle école française ; ce serait l'étoile du matin. On joue enfin l'œuvre promise, et avec un succès éclatant ; elle est tout ce qu'on a dit, et du jour au lendemain voilà M. Lalo populaire. Qui jette alors de l'eau sur le feu, sur notre feu à nous ? Les fanatiques, les prophètes d'hier. Je ne dis pas qu'ils se démentent, mais ils se corrigent eux-mêmes.

L'œuvre sans doute reste intéressante, mais elle a dû être retouchée, abaissée au pauvre goût du jour, puisqu'elle y a satisfait. L'auteur a fait des concessions, il nous suit au lieu de nous guider, et déjà l'on prône à sa place un musicien que nous ne connaissons pas, qu'on détrônera le jour où il se permettra, lui aussi, de devenir célèbre.

C'est cette tendance à l'admiration intime, aux rites secrets que nous nous permettons de reprocher un peu à la brochure de M. Imbert. Le goût de l'inédit l'entraîne à donner sur les musiciens qu'il étudie des détails qui peut-être n'ajoutent guère à l'intérêt des portraits. Que nous importe, par exemple, que M. d'Indy ait visité les montagnes dolomitiques du Tyrol ; que M. Chabrier ait dans son cabinet de travail le *Bar des Folies-Bergère* de Manet (un fort vilain tableau d'ailleurs) ; enfin, que M. Fauré n'ait pas encore été à Bayreuth ? Je souhaite vivement que le sympathique musicien ait pu s'y rendre enfin cette année. Et puis nous n'aimons guère le passage de Montaigne donné comme épigraphe à l'étude sur M. Fauré : « Souvienne-vous de celui à qui, comme on demanda à quoy faire il se peinait si fort en un art qui ne pouvait venir à la connais-

sance de guère de gens : J'en ai assez de peu, répondit-il, j'en ai assez d'un. J'en ai assez de pas un. » — La musiqne, fût-ce celle de M. Fauré, n'est pas à ce point inaccessible, et décidément M. Imbert est par trop jaloux de ce qu'il aime.

Nous aimerions louer en terminant une étude italienne, celle de M. Léopoldo Mastrigli sur Bizet. Mais nous l'osons à peine. M. Mastrigli, dans ce petit volume, est si aimable pour notre humble personne ! Il cite notre prose avec tant de bienveillance, que nous aurions l'air de lui rendre seulement la monnaie de sa pièce. Et de quelle pièce ! Si encore M. Mastrigli s'était borné à nous citer dans son livre ! Mais figurez-vous que notre confrère italien prépare un recueil d'aphorismes, sentences, maximes sur la musique, empruntées aux hommes les plus distingués de tous les temps. Il nous a envoyé la liste de ses auteurs, et nous y sommes, avec Beethoven, saint Augustin, Platon, Socrate, un vieux lettré chinois, et autres « publicistes », comme dirait M. Renan. Beethoven est nommé avant nous, mais nous voulons espérer que cette priorité ne lui vient que de l'ordre alphabétique !! Qui ne nous suspecterait

maintenant, si nous recommandions aux lecteurs le livre de M. Mastrigli, surtout les pages consacrées à *Carmen* et à *l'Arlésienne*, les deux chefs-d'œuvre du maître? Ah! que M. Mastrigli nous gêne, et que nous sommes malheureux de ne pouvoir dire de lui le bien que nous en pensons! Au moins nous avons le droit et le devoir de le remercier; franchement, il le mérite. Beethoven et Bellaigue! Jamais nous n'aurions cru voir ces deux noms imprimés comme cela, tout naturellement, à côté l'un de l'autre!

A propos d'Italie, n'oublions pas une brochure de M. Victor Maurel sur l'*Otello* de Verdi. L'artiste a fait sur l'exécution vocale et dramatique, sur la mise en scène du chef-d'œuvre dont il fut l'interprète éminent, des observations justes qui pourront servir à ses successeurs. Si tous les chanteurs comprenaient comme M. Maurel ce qu'ils disent, ce qu'ils jouent et ce qu'ils chantent, ils seraient vraiment les collaborateurs des maîtres; ils leur serviraient, au lieu de les desservir.

TABLE DES MATIÈRES

I. Théatre de l'Opéra : Le centenaire de *Don Juan*. — La cinq-centième représentation de *Faust*. . . 1

II. *Le Paradis et la Péri*, de R. Schumann, poème tiré de *Lalla-Rookh*, de Th. Moore (traduction de V. Wilder). Première audition aux concerts du Châtelet 27

III. Théatre de l'Opéra : *la Dame de Monsoreau*, opéra en 5 actes et 7 tableaux, paroles de MM. A. Dumas et A. Maquet, musique de M. G. Salvayre. 39

IV. Un Nouveau Théâtre de Musique 57

V. Le Drame Lyrique et *le Prophète*. 69

VI. Théatre de la Monnaie de Bruxelles : *Jocelyn*, opéra en 4 actes, tiré du poème de Lamartine, paroles de MM. A. Silvestre et V. Capoul, musique de M. Benjamin Godard. — La *Gioconda*, opéra en 4 actes, paroles de M. Gorris, traduction de M. P. Solanges, musique de Ponchielli. — Concerts du Conservatoire de Bruxelles. — Théatre de l'Opéra-Comique : Reprise de *Madame Turlupin*, opéra comique en 2 actes, de MM. Cormon et Grandvallet, musique de M. Ernest Guiraud . . . 85

VII. L'Ennui dans la Musique :

I. Les Morts. 111

II. Les Vivants 126

VIII. Théâtre national de l'Opéra-Comique : *Le Roi d'Ys,* opéra en 3 actes et 5 tableaux, paroles de M. E. Blau, musique de M. E. Lalo 139

IX. Les Concerts. — M. Tschaikowsky. — La messe en *ré* de Beethoven au Conservatoire 161

X. Un nouvel *Hamlet* musical 181

XI. Musique en mer. 193

XII. Fanny Mendelssohn 205

XIII. Théâtre de l'Odéon : *Athalie,* avec la musique de Mendelssohn 219

XIV. Encore M. Tschaikowsky. Musique de piano et *Lieder* 229

XV. Mozart d'après sa correspondance. 243

XVI. Les Livres : l'*Œuvre dramatique de Richard Wagner,* par MM. Albert Soubies et Charles Malherbe; chez Fischbacher. — *Études sur le XIXe Siècle,* par M. Édouard Rod, professeur à l'Université de Genève ; chez Payot, Lausanne. — *Profils de musiciens,* par M. Hugues Imbert ; chez Fischbacher 263

Compiègne. — Imprimerie Henry Lefebvre, rue Solferino, 31.

ML
270
.8
P2A6
1887/88

L'Année musicale et dramatique

Music

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY